

المركز القومي للترجمة



المشروع القومي للترجمة

# تيارات نقدية محدثة

الطبعة الثانية

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور

2/900

# تيارات نقدية محدثة جابر عصفور

اختيار وتقديم وترجمة

هذه مجموعة مقالات مختارة من النقد الاجتماعي، والنقد  
البنوي، وما بعد البنيوية، اختار المترجم فيها من النقد الاجتماعي: علاقة  
الماركسية بالنقد الأدبي، وعلم الاجتماع والأدب، والأدب بوصفه  
شكلاً أيديولوجياً.

ومن النقد البنيوي: مشكلات في دراسة اللغة والأدب، واللغويات  
والبويطيقا، والنشاط البنيوي. واختار من ما بعد البنيوية: موت  
المؤلف، والبنية واللعب والعلامة، وخرافة اللغة الشعرية.

## **تيارات نقدية محدثة**

# المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٢ / ٩٠٠

- تيارات نقدية محدثة

- جابر عصفور

- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

## هذه ترجمة مقالات مختارة

فى النقد الاجتماعى والبنىوية وما بعد البنوية

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: [egypticouncil@yahoo.com](mailto:egypticouncil@yahoo.com) Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

# تيارات نقدية محدثة

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦١٧ / ٢٠٠٩  
الترقيم الدولي: 8 - 275 - 479 - 977 - 978  
طبع بمطابع مصر للطيران

---

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

# المحتويات

## النقد الاجتماعي :

- 11 - تيرى إيجلتون : الماركسية والنقد الأدبي .....
- 105 - لوسيان جولدمان : علم اجتماع الأدب .....
- 153 - إيتيان باليار، وبيرر ماسرى : عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا ....

## النقد البنوي :

- 195 - رومان ياكوبسون، ويوري تينيانوف : مشكلات في دراسة اللغة والأدب
- 199 - رومان ياكوبسون : جانبان للغة ونمطان لاضطراب الحبسة .....
- 235 - رولان بارت : النشاط البنوي .....

## ما بعد البنوية :

- 245 - رولان بارت: موت المؤلف .....
- 257 - جاك دريدا: البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية .....





إهداء

إلى تلاميذتي الذين أديت لهم  
بنشر هذه الترجمة



## النقد الاجتماعي

- تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي
- لوسيان جولمان: علم اجتماع الأدب
- إيتيان باليبان، يسير مائري: الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا



## الماركسية والنقد الأدبي<sup>(\*)</sup>

تيرى إيجلتون

### تقديم الترجمة،

ينطوى هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة في النقد الأدبي الماركسي، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية السانجة التي ألفناها طويلا. وأخص ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد، خصوصا إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التي رادها فالتر بنيامين، وتيودور أدورنو، وإسهامات الاتجاه البنوي الشكلي (الماركسي) الذي يبدأ من لوى ألتوسير، ويتواصل في كتابات بيير ماشري في فرنسا، وهي إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها.

وأحسب أن القارئ لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التي ينطوى عليها هذا البحث ما لم ينتبه إلى خصوصية الموقف

---

(\*) هذه ترجمة كتاب

Marxism and Literary Criticism, by Terry Eagleton, University of California Press 1976.

الفكرى للمؤلف نفسه. ولا أعنى بذلك مجرد اتجاهه العام؛ فهذا أمر يدركه القارئ للوهلة الأولى، ولكن أعنى الكيفية غير المباشرة التى يعبر بها المؤلف عن موقفه الخاص - داخل البحث - من الخلاف الفكرى الحاد (والواسع) بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكد التوسير على وجه الخصوص، والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى (وكلها تسميات تطلق على إسهامات لوكاش ولوسيان جولدمان وهنرى لوفيفر وإرنست فيشر وهيربرت ماركوز... إلخ). وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس «الناضج» الذى قصم علاقته بالمثالية، و«صفى» وعيه المضطرب منها» منذ عام ١٨٥٧، ومع المخطوطات التى تختصر تسميتها باسم «الأسس» (والتي تمثل بداية مرحلته العلمية التى بلغت ذروتها فى «رأس المال»)، فإن التيار الثانى يلوذ أصحابه بما يسمونه ماركس المتكامل، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات «ماركس الشاب»، التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية. إن وضع هذا الخلاف الفكرى فى الاعتبار يبين السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكرى الذى يُبرر جنوح مؤلف هذا البحث إلى التبنى المتحمس لأفكار التوسير وتلميذه ماسرى على وجه الخصوص، فى مقابل النفور الفكرى الذى لم يستطع المؤلف إخفاءه - على الرغم من نكاء المعالجة - عندما تعرض لأفكار لوكاش وتلميذه لوسيان جولدمان. وبقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف عن العلة التحتية التى تُبرر الأطراح السريع - فى ثنايا البحث - لأفكار إرنست فيشر عن علاقة

التضاد بين الفن والأيديولوجيا، فإنها تبرر الوصل الذي يقيمه المؤلف - فى أحد هوامش البحث - بين روجيه جارودى (النقيض «الإنسانى» لآكتوسير «العلمى») ولوكاش الذى يمثل التهجيلية الجديدة التى بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان. وأخيراً فإن خصوصية هذا الموقف تفسر التحمس اللافت لأفكار فالتر بنيامين (ومن ثم بزخت)، خصوصاً ما يتجاوب منها مع أفكار آلتوسير وماشرى، أى ما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى «الإنتاج الأدبى». والصلة غير منقطعة - فى هذا الجانب - بين ما كتبه بنيامين عن «الأدب فى عصر الصناعة» وما كتبه آلتوسير عن «الفن والأيديولوجيا» أو «الأجهزة الأيديولوجية للدولة» من ناحية، وبين ما كتبه بنيامين عن «المؤلف بوصفه منتجاً»، وما كتبه ماشرى عن «نظرية الإنتاج الأدبى».

ولا يصل مؤلف هذا البحث - والأمر كذلك - إلى نرى رفضه إلا فى سياقين مترابطين، يتصل أولهما بحرصه على نفى واستئصال النزعة الدوجمائية التى ورثها النقد الماركسى عن المرحلة الستالينية (أو النظرة الستالينية)، ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسى من الآثار المثالية التى انسربت إليه من الفلسفات النقدية أو الجمالية السابقة (التي لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد نضجه التام، لو تابعنا حجاج آلتوسير). وعندما نصل بين هذين السياقين معا - فى أثناء قراءة هذا البحث - ندرك السبب المزيج الذى دفع المؤلف إلى رفض

نظرية «الواقعية الاشتراكية»، و«نظرية الانعكاس» من ناحية، والذي دفعه إلى الهجوم على أفكار ومفاهيم من قبيل «الوحدة الشاملة»، و«النمطية» و«الانسجام» و«التلاحم»، عند لوكاش وجولدمان من ناحية ثانية. وذلك فى مقابل الحماسة لمفهوم مائشرى عن «الشكل غير المركزى» (الذى هو صياغة أدبية لما انتهى إليه التوسير عن «الذات المزاحة عن المركز»، هذا المفهوم الأساسى الذى يجعل من التوسير بنيويا)، أو تأكيد ما ذهب إليه برخت وبنيامين والتوسير ومائشرى على السواء من أن العمل الألبى ناقص دائما، لا يكتمل إنتاجه إلا فى عملية استهلاكه، وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التجتية فى الأدب نفسه، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيبيولوجيا.

والمؤلف - على كل حال - واحد من أبرز دارسى النقد الألبى، بين أبناء الجيل اليسارى الجديد فى إنجلترا، يقوم بتدريس النقد الألبى فى كلية ودهام فى جامعة أكسفورد. وعلى الرغم من صغر سنه (ولد عام ١٩٤٣) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه عن ثراء فكره. أما كتبه المتلاحقة فهى: «شكسبير والمجتمع» (١٩٦٧)، و«المنافى والمغتربون» (١٩٧٠)، و«أساطير القوة» (١٩٧٥) و«النقد الألبى والأيديولوجيا» (١٩٧٦)، و«فالتر بنيامين، أو نحو نقد ثورى» (١٩٨١)، و«اغتصاب كلاريسا» (١٩٨٢)، و«النظرية الأدبية» (١٩٨٣)، و«وظيفة النقد الألبى» (١٩٨٤). وأما هذا البحث الذى أقدم ترجمته فقد صدر فى شكل



كتيب صغير (عام ١٩٧٦) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس  
أنجلوس بالولايات المتحدة.

ولعلنى فى حاجة إلى القول - فى نهاية هذا التعريف - إنى  
حرصت فى الترجمة على الوضوح (التعليمى) حتى لو اضطررت  
إلى تجاوز الحرفية، وحذفت الإشارات المباشرة إلى أسماء  
المصادر والمراجع من الهوامش؛ لأنها لا تفيد إلا القارئ الذى  
يعرف الإنجليزية.

\* \* \*

#### ١- تقديم:

الماركسية موضوع بالغ التعقيد، ولا يقل ما يُعرف منها باسم  
النقد الأدبى الماركسى تعقيدا عنها. ومن المحال - والأمر كذلك - أن  
نقوم فى هذا البحث الموجز بشئ أكثر من معالجة بعض القضايا  
الأساسية، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إيجاز هذا البحث نابع من  
أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيديّة الجيزة فى الأصل). ويمكن  
خطر بحث موجز كهذا البحث فى أنه قد يضجر أولئك الذين يعرفون  
الموضوع حقاً، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به. وأنا لا أدعى  
أصالة أو إحاطة شاملة فيما أقدمه، ولكنى - على الأقل - أحاول ألا  
أكون مُضجراً أو مُلغزاً. لقد حاولت أن أقدم الموضوع بأوضح ما  
أستطيع، على الرغم من أن ذلك ليس بالأمر اليسير. وأمل - على كل  
حال - أن تكون الصعوبات التى ينطوى عليها هذا البحث راجعة إلى  
طبيعة الموضوع نفسه، وليس إلى طريقة العرض.

إن النقد الأدبي الماركسي يُحلّل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التي تنتجها، ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية. ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم ناقد ماركسي - وليكن لوكاش مثلاً - تظل محاولة ناقصة ما لم نقوم بدراسة العوامل التاريخية التي تُشكّل نقده. ولذلك فإن أقوم سبيل إلى تحليل النقد الماركسي هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد، منذ ماركس وإنجلز إلى الوقت الحاضر، مع تصنيف جوانب التغير التي مرّ بها هذا النقد، والكشف عن الأبعاد التاريخية التي أنتجته. ولما كان ذلك أمراً من المحال تحقيقه في هذا الحيز، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسي، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين. وعلى الرغم من أن هذا النهج يعنى قدراً كبيراً من الحذف والتكثيف فإنه يوحى بشيء من تماسك الموضوع واتصاله.

وأنا أتحدث عن الماركسية من حيث هي موضوع، ولكن علينا أن نلاحظ الخطر الحقيقي الذي يكمن في الكتب التي تتحدث عن الماركسية على هذا النحو؛ إذ إن هذه الكتب تغري بنزعة أكاديمية سلبية. وسرعان ما ننظر - بإغراء هذه الكتب - إلى النقد الماركسي بوصفه منهجاً يستقر راسخاً بين المنهج الفرويدي والمنهج الأسطوري في دراسة الأدب، وعلى نحو لا يغدو معه النقد الماركسي منهجاً مثيراً من الناحية الأكاديمية فحسب، بل يبدو كأنه حقل ممهّد يخوضه الطلاب في هواة. وقبل أن يحدث ذلك يجدر بنا أن نذكّر أنفسنا بحقيقة بسيطة، مؤداها أن الماركسية نظرية علمية، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلما تتناول عملية تغييرها. وما يعنيه ذلك - بمثال ملموس - هو أن الماركسي لا يقص

علينا. قصة مسلية، بل يقص علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر. وليس هناك شيء أكاديمي في هذا الصراع، حتى لو نسينا ذلك أو أغفلناه.

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية في أعمال أدبية مثل «الفردوس المفقود» لميلتون، أو «ميدل مارش» لجورج إيليويت، ضلّة ليست واضحة بشكل مباشر. وإذا كان من الخطأ أن نقصر النقد الماركسي على الوثائق الأكاديمية فحسب، فذلك يرجع إلى الدور المهم، بل الأساسي، الذي يلعبه هذا النقد في تغيير المجتمعات الإنسانية. إن النقد الماركسي جزء من كيان أكبر لتحليل نظري يهدف إلى فهم الأيديولوجيات، أي فهم الأفكار والقيم والمشار التي يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية في أزمان متباينة. وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشار إلا في الأدب، كما أن فهم الأيديولوجيات يعنى فهما أكثر عمقا لكل من الماضي والحاضر على نحو يسهم في تحررنا. من هذه الزاوية كتبت هذا البحث الذي أهديه إلى الطلاب الذين درّست لهم النقد الأدبي الماركسي في جامعة أكسفورد. لقد ناقشوني في قضايا هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق في تأليفه.

## ٢- الأدب والتاريخ

### ٢-١ ماركس وإنجلز والنقد :

إذا كان كارل ماركس وفريدريك إنجلز معروفين بكتاباتهم السياسية والاقتصادية أكثر مما هما معروفان بكتابتهما الأدبية فإن

هذا لا يعنى عدم تقديرهما لأهمية الأدب. «إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثوار، ولكنهم جامدو المشاعر» كما لاحظ ليون تروتسكى فى كتابه «الأدب والثورة» (١٩٢٤). ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب، بل لقد كان ماركس الشاب أديبا، نظم شعرا غنائيا وقسما من مسرحية شعرية، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها، تأثر فيها تأثرا لافتا بخطى لورنس شتينر. ولقد كتب مخطوطا ضخما لم ينشر عن الفن والدين، وخطط لرحلة فى نقد المسرح، ودراسة مسهبة عن بلزاك، وبحثا عن علم الجمال. لقد كان الفن والأدب بعض الهواء الذى يتنفسه ماركس بوصفه مثقفا ألمانيا نهما فى اطلاعه على التراث الكلاسيكى العظيم لمجتمعه. أما معرفته بالأدب فكانت مذهلة فى مداها الذى يمتد من سوفكليس إلى الرواية الإسبانية، ومن لوكرييتس إلى نتاج القصة الإنجليزية. ولقد خصّصت حلقة العمال الألمان التى أسسها فى بروكسل أمسية أسبوعية لمناقشة الفنون. وكان ماركس نفسه مشاهدا لا ينقطع عن الذهاب إلى المسرح، ومنشدا للشعر، وقارنا نهما لأبى نتاج أنبى يصادفه، ابتداءً من العصر الأوغسطى، إلى القصائد القصصية عن الصناعة. ولقد وصف عمله فى خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكّل «وحدة فنية». أما فى مسألة الأسلوب فقد كان مدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره. ولقد كانت كتاباته الأولى فى الصحافة دفاعا عن حرية التعبير الفنى. يُضاف إلى ذلك ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية فى المقولات الحاسمة فى فكره الاقتصادى فى مرحلة نضجه.

ومع ذلك، فلقد كانت أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة نظرية جمالية كاملة. إن تعليقاتهما على الفن والأدب متناثرة وجزئية، وهى أقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة. ولا ينطوى النقد الماركسى على مجرد إعادة القضايا التى طرحها مؤسس الماركسية. إنه - وإن انطلق منها - يقوم بما هو أكثر من ذلك، كما أن هذا النقد لا ينحصر فيما أصبح معروفا فى الغرب باسم «علم اجتماع الأدب». إن هذا العلم يهتم أساسا بما يمكن أن نسميه «أدوات الإنتاج الأدبى»، أى عمليات التوزيع والتبادل فى مجتمع بعينه، من قبيل كيفية نشر الكتب، والتكوين الاجتماعى لمؤلفيها وقرائها، ومستويات التعليم، والعوامل الاجتماعية التى تحدد الذوق. ويتناول علم اجتماع الأدب - أيضا - النصوص الأدبية، من منظور ما تحتوى هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعى. وهناك بعض الأعمال الممتازة فى هذا المجال، ولكنها تشكل جانبا واحدا فحسب من جوانب النقد الماركسى. على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبى. إنه نسخة موهنة مدجّنة من النقد الماركسى، فى الغالب، تتواءم مع الاستهلاك الغربى.

وليس النقد الماركسى مجرد علم اجتماع الأدب، يهتم بكيفية نشر الروايات، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة. إن غاية هذا النقد «أن يشرح»<sup>(١)</sup> العمل الأدبى على أكمل وجه. وهذا يعنى الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبى وأساليبه ومعانيه. كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعانى من حيث هى نتاج تاريخ محدد. لقد لاحظ الرسام هنرى ماتيس ذات مرة أن كل فن يحمل بصمة

حقبته التاريخية. والفن العظيم هو ذلك الذى تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن. ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا مختلفا. إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذى يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية. ولدى النقد الماركسى الكثير مما يقال فى هذا الموضوع. ولكن التحليل «التاريخى» للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء التاريخ الذى أنتجه. وكان لواحد منهم - وهو الفيلسوف المثالى الألمانى ج. و. ف. هيجل - أعمق الأثر فى فكر ماركس الجمالى. ولكن أصالة النقد الماركسى لا تكمن فى منهجه التاريخى لدراسة الأدب فحسب، بل فى فهمه الثورى للتاريخ نفسه.

## ٢-٢ الأساس والأبنية الفوقية،

توجد جذور هذا الفهم الثورى للتاريخ فى فقرة شهيرة من كتاب «الأيديولوجيا الألمانية» (١٨٤٥-١٨٤٦)؛ حيث يقول ماركس وإنجلز:

«إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يتداخل تداخلا

مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان؛ أى مع لغة الحياة

الفعلية، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم

الروحى بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادى... ونحن لا نبدأ

مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه، ولا من البشر

كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم،

لكى ننتهى إلى إنسان متعين. بل نبدأ - بالأحرى - من

الإنسان فى نشاطه العقلى؛ إذ ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة بل الحياة هى التى تحدد الوعى».

ويمكن أن نجد تقريراً أكمل لمعنى الفقرة السابقة فى مقدمة كتاب «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى» (١٨٥٩)؛ حيث يقول ماركس:

«إن البشر - خلال الإنتاج المادى لحياتهم- يدخلون فى علاقات محددة لأبد منها، مستقلة عن إرادتهم، هى علاقات الإنتاج التى تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية. ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، أى الأساس الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذى تتوافق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى. إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام؛ فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم».

بعبارة أخرى، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التى ينتجون بها فى حياتهم المادية. إن «قوى إنتاج» معينة - ولتكن نظام العمل فى العصور الوسطى مثلاً - تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأقدان والسيد الإقطاعى، هى تلك العلاقات التى يطلق عليها اسم الإقطاع. وفى مرحلة لاحقة، يحدث تطور الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجى وضعا متغيرا من العلاقات الاجتماعية،

تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج، وطبقة البروليتاريا التي يجنى الرأسمالي ربحه من بيعه قوة عملها. وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاته - معا - ما يسميه ماركس «البنية الاقتصادية للمجتمع»، أو ما يسميه الفكر الماركسي عموماً «الأساس الاقتصادي» أو «البنية التحتية». ومن هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كل مرحلة «بنية فوقية»، أو أشكال محددة من القانون والسياسة، ونوع محدد من الدولة، وظيفتها الأساسية إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التي تملك أدوات الإنتاج الاقتصادي. ولكن البنية الفوقية تحتوى أكثر من ذلك. إنها تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي (سياسية، ودينية، وأخلاقية، وجمالية... إلخ) وهي ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا. ووظيفة الأيديولوجيا إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة في المجتمع؛ فالأفكار السائدة في المجتمع هي أفكار الطبقة التي تحكم هذا المجتمع - في التحليل النهائي.

والفن - فيما تراه الماركسية - جزء من «البنية الفوقية» للمجتمع. إنه (بتكليف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها. ولذلك فإن فهم الأدب يعنى فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. وكما يقرر جورجى بليخانوف فإن «العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر. وأوضح ما يكون ذلك في تاريخ الأدب والفن». ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً، أو أعمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها. إنها أشكال للإدراك، وطرئق خاصة في



رؤية العالم. وما دامت كذلك فهي تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم، أى بالعقلية الاجتماعية، أو أيديولوجيا العصر. وهذه الأيديولوجيا - بدورها - نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين. إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقيّة ويبررونها ويحافظون على بقائها. يضاف إلى ذلك أن البشر ليسوا أحراراً فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية، ترتبط بطبيعة التطور فى نمط إنتاجهم الاقتصادى ومرحلته على السواء.

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل «الملك لير» لشكسبير، وملحمة «الدينسياد» The Dunciad لبوب، و«يوليسيز» لجويس، إنما هو أمر ينطوى على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال، ودراسة تاريخها الأدبى، وإضافة حواشٍ عن الحقائق الاجتماعية التى تحتويها هذه الأعمال. إن علينا - أولاً - فهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تعيش فيها؛ أعنى العلاقات التى لا تظهر فى الموضوعات (التيّمات) والمطامح فحسب، بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبى والشكل (كما سنرى فيما بعد). ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذى تلعبه فى المجتمع كله، أى ما لم ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسبى وتاريخى، إدراك يدعم سلطة طبقة اجتماعية بعينها. وليست هذه مهمة سهلة؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة، بل هى ظاهرة معقدة دوماً، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة عن العالم. ولكن علينا - لكى نفهم الأيديولوجيا - أن نقوم

بتحليل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات فى علاقاتها بنمط الإنتاج.

وقد يبدو هذا كله مهولا فى عيني دارس الأدب الذى يظن أن المطلوب منه مجرد مناقشة الحبكة والتشخيص. وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبى ومجالات أخرى، كالسياسة والاقتصاد، يجب أن تنفصل عن النقد الأدبى. ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أى عمل أدبى شرحا كاملا. خذ - على سبيل المثال - ذلك المشهد العظيم «خليج بلاسيدو» من رواية جوزيف كونراد «نوسترومو». إن تقويم الأثر الفنى الرائع لهذا الجزء، عندما يتوحد ديكوود و نوسترومو فى ظلمة مطبقة داخل صندل مائى يغوص بطينا فى المياه، يستلزم منا أن ندرك العلاقة العميقة التى تصل هذا المشهد. بالرؤية التخيلية للرواية كلها. إن التشاؤم الجذرى لهذه الرؤية (ولكى ندركه كاملا لابد لنا من ربط رواية نوسترومو ببقية قصص كونراد) لا يمكن أن يُعلل على أساس من العوامل النفسية فى شخصية كونراد فحسب؛ فعلم النفس الفردى نتاج اجتماعى فى آخر المطاف. إن الرؤية المتشائمة فى عالم كونراد هى - بالأحرى - تحول فريد يتم فى عالم الفن للتشاؤم الأيديولوجى لعصره؛ أعنى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه دورات لا طائل ورائها، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستغلفة، وبالقيم الإنسانية بما هى قيم نسبية لا منطق لها أو مغزى. وذلك إحساس يميز الأزمة العنيفة فى أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف معها كونراد. ولقد كانت هناك أسباب وجيهة لهذه الأزمة الأيديولوجية فى تاريخ الاستعمار الإمبريالى خلال هذه الحقبة. ولكن كونراد - بالطبع - لم يعكس هذا

التاريخ فى قصته بشكل غفل خالص. إن كل كاتب له موضعه الفردى داخل المجتمع الذى يعيش فيه، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان. وليس من العسير أن نرى موقف كونراد الذاتى (من حيث هو بولندى، أرستقراطى، منفى، يلتزم التزاما عميقا بالرجعية الإنجليزية) يكتف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيتها البرجوازية الإنجليزية.

ومن الممكن أن نرى - من هذه الرؤية - سبب الروعة الفنية لهذا المشهد فى خليج بلاسيدو؛ فالإتقان فى الكتابة ليس مسألة «أسلوب» فحسب. إنه مرتبط بقدرة «المنظور» الأيديولوجى للكاتب على النفاذ إلى حقائق تجربة البشر فى موقف بعينه، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع. ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإتقان؛ لأن المؤلف يمتلك، مصادفة، أسلوبا نثرى ممتازا، بل لأن الموقف التاريخى للمؤلف أتاح له من نفاذ البصيرة ما وصل به إلى إدراك أعمق. قد يكون هذا الإدراك «تقديميا» أو «رجعيا» بالمصطلح السياسى (ومن المؤكد أن كونراد رجعى) ولكن ليست هذه هى القضية، فأغلب الكُتَّاب العظام المتفق عليهم فى القرن العشرين، مثل : وليم بطلر بيتس، وت.س. إليوت، وإيزرا باوند، وده.لورنس، رجعيون سياسيا، بل تعاملوا مع الفاشية. وببدل أن يعتذر النقد الماركسى عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها، فيرى أن الرجعية الراديكالية - فى غياب فن ثورى أصيل - هى المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية؛ لأنها تعادى - كالماركسية - القيم الأفلة فى المجتمع البرجوازى الليبرالى.

## ٢-٣ الأدب والأبنية الفوقية ،

ومن الخطأ تصور النقد الماركسى كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النص» إلى «الأيديولوجيا» إلى «العلاقات الاجتماعية»، ومنها إلى «قوى الإنتاج». إنه يهتم - بالأحرى - بوحدة هذه المستويات الاجتماعية؛ فالأدب جانب من البنية الفوقية، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبي للأساس الاقتصادى. ولقد أوضح إنجلز هذه النقطة فى خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٨٠، حيث يقول:

«طبقا للمفهوم المادى للتاريخ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر فى التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج فى الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك. ولذلك، إذا شئنا البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم، فإنه يُحوّل ما قلناه إلى عبارة بلا معنى، مجردة وغير معقولة.. إن الموقف الاقتصادى هو الأساس، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية - أى الأشكال السياسية لصراع الطبقات وتناججه، والساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد نجاحها فى معركة، إلى آخر كل أشكال القانون، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعلية فى عقول من يخوضونه: نظريات التشريع والفلسفة والأفكار الدينية، وتحولها بعد ذلك إلى دوجما - كل ذلك يمارس تأثيره فى مجرى الصراع التاريخى، بل

يصبح العامل الحاسم فى تحديد شكل هذا الصراع، فى كثير من الحالات».

وما يريده إنجلز - فى هذا المقام - هو نفى أى علاقة آلية بين «الأساس» و«البنية الفوقية»، ليؤكد أن عناصر البنية الفوقية تعود - دوماً - لتؤثر فى الأساس الاقتصادى. وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ، ولكنها تلج على أنه يمكن أن يكون عنصراً فعالاً فى هذا التغيير. ومن المؤكد أن ماركس - عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية - اختار الفن بوصفه مثالا على تعقد هذه العلاقة وعدم مباشرتها، فقال:

«من المعروف أن الفنون فى بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع، ومن ثم لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأساس المادى، أى بهيكل تنظيمه، وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال، بل من المعروف أن أشكالاً معينة من الفن، كاللحمة مثلاً، لا يمكن إنتاجها الآن فى شكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه قديماً؛ فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الفنون من حيث هى فنون، فإن أشكالاً معينة لا تكون ممكنة إلا فى مرحلة باكراً من مراحل التطور الفنى. وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال فلن يدهشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفنى كله بالتطور العام للمجتمع. إن الصعوبة

تكمن فى الصياغة العامة لهذه التناقضات فحسب، لكنها تغدو واضحة حقا لو حددنا نوعيتها».

إن ماركس مهتم - هنا - بما يسميه «العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادى.. والإنتاج الفنى» على نحو يؤكد أن أعظم الإنجازات الفنية لا يعتمد - بالضرورة - على التطور الأرقى لقوى الإنتاج. ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما فى مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة. ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية، كالمحمة، لا تكون ممكنة إلا فى مجتمع غير متقدم، فلماذا - إذن - نظل نستجيب إلى هذه الأشكال، برغم تباعدنا التاريخي عنها؟

«ولا تكمن صعوبة الإجابة فى فهم الكيفية التى ارتبط بها الفن والمحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعى، بل تكمن الصعوبة فى أن الفن والمحمة الإغريقية لا يزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية، ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى».

ولقد أثارت الإجابة التى قدمها ماركس (لتعليل استمرار الفن الإغريقى فى تقديم متعة فنية) جدلا كبيرا، بل لقد هون من شأن هذه الإجابة معلقون غير متعاطفين فى العالم كله، على أساس أنها ليست إجابة بل محض سخيف وهراء. ويقول ماركس:

«إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء. ولكن ألا يجد

الإنسان بهجة فى سذاجة الأطفال؟ أو ليس يكبح ليعيد إنتاج واقعها فى مرحلة أعلى؟ أو ليست الصفة الحقبة لكل حقبة تنبعث حية فى طبيعة أطفالها؟ فلماذا - إذن - لا تمارس فىنا الطفولة التاريخية للإنسانية - وهى أجمل حقب تاريخها - سحرها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء. وكثير من الشعوب القديمة ينتمى إلى هؤلاء أو أولئك. أما الإغريق فكانوا أطفالا عابيين. ولذلك، فإن السحر الذى نجده فى فنهم يتناقض مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التى نما فيها هذا الفن، بل أخرى به أن يكون نتيجة لها، كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التى نشأ فيها، بل التى لا ينشأ إلا فيها، لا يمكن أن تعود».

وإذن، فحبنا لفن الإغريق حنين مؤقت إلى الطفولة، وذلك تبرير ينطوى على نوع من العاطفة الهشة التى لا علاقة لها بالمادية. ولذلك انقض النقاد المعادون على النص فى فرح غامر. ولكن النص لا يمكن أن يعالج على هذا النحو الخشن إلا إذا انتزع من سياقه الذى ينتمى إليه، وهو مسودة مخطوطات ١٨٥٧، المعروفة باسم «الأسس» Grundrisse. وإذا عدنا إلى هذا السياق لوجدنا المعنى واضحا على الفور. إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قادرين على إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه. ففي المجتمعات القديمة التى لم تمر بعد بتجزئة «العمل» المعروفة فى الرأسمالية، بما فيها من سيادة

«الكَم» على «الكيف»، والتي نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر المحموم لقوى الإنتاج. فى هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين، أو تألف بين الإنسان والطبيعة، وهو تألف يعتمد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق. إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب؛ لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ينتهكها المجتمع البرجوازى انتهاكا وحشيا، فى سعيه الذى لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك. ولا بد أن يتحطم المجتمع المحدود للإغريق، من الناحية التاريخية، عندما يعجز عن استيعاب قوى الإنتاج. ولكن عندما يتحدث ماركس عن كدح الإنسان «ليعيد إنتاج واقعه فى مرحلة أعلى» فإنه يتحدث حديثا واضحا عن مجتمع المستقبل الشيوعى حيث تتوافر مصادر غير محدودة لخدمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد.

ولكن يترتب على صياغات ماركس فى «الأسس» سؤالان، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية، ويتصل ثانيهما بعلاقتنا بفرن الماضى. لنبدأ بالسؤال الثانى أولا: كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا نزال نجد متعة جمالية فى المنتجات الثقافية للماضى الذى يختلف اختلافا كبيرا عن مجتمعاتنا الحاضرة؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لا تختلف عن إجابة السؤال: كيف لا نزال نحن المحدثين نستجيب لمآثر سبارتاكوس مثلاً؟ إننا نستجيب إلى سبارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة؛ فنحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فىنا. يضاف إلى ذلك، أننا نجد فى هذه المجتمعات صورة غير متطورة «لمعيار» بين الإنسان والطبيعة، يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة، فى



حين يمكن للمجتمع الاشتراكي أن يعيد إنتاجه على مستوى أعلى لا يضاهي. بكلمات أخرى، علينا أن نفكر في «التاريخ» على أنه شيء أوسع من تاريخنا المعاصر. إن سؤالنا عن الكيفية التي يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التي تربطه بإنجلترا في العصر الفيكتوري فحسب؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجالا من أمثال شكسبير وميلتون. وإنها لنظرة ضيقة غريبة تلك التي تحدد التاريخ على أنه «اللحظة المعاصرة»، فحسب، محيلة ما سوى ذلك إلى شيء «كوني». ويوحى إلينا برخت بإحدى الإجابات عن مشكلة الماضي والحاضر عندما يقول:

«إننا نحتاج إلى أن نطور الحس التاريخي ونحوه إلى متعة حسية حقيقية؛ إذ عندما تعرض مسارحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإنها تميل إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد، فتملا الفجوة وتعلق على الاختلاف. ولكن ما الذي يحدث بعد استمتاعنا بالمقارنات والبعده والخلاف؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا في الوقت نفسه؟».

أما المشكلة الأخرى التي تطرحها «الأسس» فهي العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية. وماركس واضح في أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة، يتراقص فيها الأساس والبنية الفوقية في سيمتريّة بطيئة يدا في يد عبر التاريخ. إن كل عنصر من عناصر

البنية الفوقية - الفن والقانون والسياسة والدين - له إيقاعه الخاص في التقدم، كما أن التطور الداخلي الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله في مجرد التعبير عن الصراع الطبقي أو الحالة الاقتصادية. «إن للفن درجة عالية من الاستقلال»، فيما يقول تروتسكي، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الإنتاج. ومع ذلك تزعم الماركسية أن الفن - في التحليل النهائي - مشروط بنمط الإنتاج، فكيف يمكن أن نفسر هذا التعارض الظاهر؟

لنأخذ مثالا أدبيا ملموسا. وهناك مثال «ماركسي فج» فيما قيل من أن قصيدة «الأرض الخراب، لإليوت، قد تحددت تحديدا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية، أى بفعل الخواء الروحي والإنهاك الأيديولوجي للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الإمبريالي، التي عرفت باسم الحرب العالمية الأولى». وذلك نهج يعنى شرح القصيدة بوصفها انعكاسا مباشرا لهذه الأوضاع. ولكن مثل هذا النهج يخفق في أن يدخل في الاعتبار السلسلة الكاملة من «المستويات» التي تتوسط بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالي؛ إذ إنه نهج أو مدخل لا يقول شيئا - مثلا - عن الموقف الاجتماعي لإليوت نفسه، كاتب يحيا علاقة ملتبسة بالمجتمع الإنجليزي، من حيث هو أرستقراطي أمريكي مغترب، أصبح كاتب المدينة المبجل، ومع ذلك يتحد اتحادا عميقا بالتقاليد الرجعية وليس بعناصر البرجوازية التجارية في الأيديولوجيا الإنجليزية. كما أن هذا النهج لا يقول لنا شيئا عن أشكال الأيديولوجيا العامة،

لا شيء عن بنيتها ومحتواها ، وتعقدما الداخلى ، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقيه البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزى فى ذلك الوقت، ولا يقول هذا النهج شيئا - بالمثل - عن الشكل واللغة فى «الأرض الخراب»، أعنى بذلك السبب الذى جعل من إليوت - على الرغم من رجعيته السياسية المتطرفة - شاعراً طليعياً يختار بعض التقنيات التجريبية «التقدمية» المتاحة فى تاريخ الأشكال الأدبية. وكما لا يقول هذا النهج شيئا عن الأساس الأيديولوجى الذى اختار به إليوت هذه التقنيات، لا نتعلم من هذا النهج شيئا عن الأوضاع الاجتماعية التى أدت فى ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من «نزعة روحانية» «جانبها الأول مسيحى، وجانبها الثانى بوذى» انجذبت إليها القصيدة. ولا نتعلم شيئا عن الدور الذى لعبه نوع معين من الأنثروبولوجيا (يمثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف.ه. برادلى) استخدمته القصيدة فى الصياغة الأيديولوجية للحقبة. ونظل جاهلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فنان ، ومن حيث هو واحد من صفوفة هائلة المعرفة، واعية بذاتها تجريبية، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة الصغيرة والمجلات المحدودة)، بل لا نتعلم شيئا عن نوع المتلقى الذى تلمح إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية، ونظل جاهلين بالعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها، ومن ثم بالدور الذى تلعبه النظرية الجمالية فى أيديولوجيات ذلك الوقت، وكيف شكلت القصيدة نفسها.

إن أى فهم كامل لقصيدة «الأرض الخراب» يحتاج إلى أن يدخل فى الاعتبار هذه العوامل «وغيرها»: فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة، وليس تقديم تعقيدات منمقة عن الرأسمالية، بل الأمر على الضد من ذلك؛ فإن كل العناصر التى أحصيتها (وضع المؤلف الطبقي، والأشكال الأيديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية، والنزعة الروحانية، والفلسفة، وتقنيات الإنتاج الأدبي، والنظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/ البنية الفوقية. وما يبحث عنه الناقد الماركسى هو التواشج الفريد لهذه العناصر التى نعرفها باسم «الأرض الخراب»<sup>(٢)</sup>. ولا يمكن أن يندمج أى واحد من هذه العناصر فى غيره اندماجا تاما؛ إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبى. ومن الممكن - قطعاً - شرح «الأرض الخراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيديولوجيا البرجوازية، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التى أنتجتها. (إنها لا تطرح نفسها من حيث هى قصيدة بوصفها نتاجاً لأزمة أيديولوجية خاصة، فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال، فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور «شاملة»، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانباً من وضع إنسانى ثابت، يشترك فى معاناته المصريون القدماء والإنسان الحديث على السواء). وإذن فعلاقة «الأرض الخراب» بالتاريخ الفعلى لزمناها هى علاقة توسط رفيع، وهى فى ذلك تشبه كل أعمال الفن.

## ٢-٤ الألب والأيدولوجيا :

لقد لاحظ فريدريك إنجلز - فى دراسته عن « لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية » (١٨٨٨) - أن الفن أكثر غنى وصعوبة من النظرية السياسية والاقتصادية؛ لأنه أقل منها أيديولوجية. ومن المهم أن ندرك - فى هذا السياق - المعنى المحدد للأيدولوجيا فى الماركسية؛ إذ ليست الأيدولوجيا مجرد جماع من التعاليم النظرية فى المقام الأول. إنها تشير إلى الطريقة التى يعيش بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقي، أى تشير إلى القيم والأفكار والصور التى تقيدهم بوظائفهم الاجتماعية، فتمنعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع فى مجموعته. وبهذا المعنى، فإن قصيدة «الأرض الخراب» قصيدة أيديولوجية، من حيث إنها تظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه؛ فهى طرائق زائفة، والفن كله ينبع من تصور أيديولوجى عن العالم، بل لا يمكن أن يوجد عمل فنى يخلو تماما من مضمون أيديولوجى، فيما يقول بليخانوف. ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيدولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة القانون والنظرية السياسية التى تجسد اهتمامات الطبقة الحاكمة أو مصالحها على نحو صريح. وإذن، فما علاقة الفن بالأيدولوجيا؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة. إن وضعين متعارضين تماما ممكنان فى هذا السياق. أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب أيديولوجيا فى شكل فنى معين، أى أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيديولوجيا عصرها؛ فهى - بهذا الفهم - أسيرة «وعى

زائف»، غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة. و ذلك وضع يميز أكثر «النقد الفج» فى الماركسية؛ أعنى ذلك النقد الذى يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيا سائدة . وهو وضع أعجز «بحكم ما هو عليه» من أن يشرح السبب الذى يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية فى زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذى يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التى يواجهها، جاعلين من هذا التحدى جانبا من تعريف الأدب نفسه. وكما يذهب إرنست فيشر فى كتابه المهم «الفن ضد الأيديولوجيا» (١٩٦٩)، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمته، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التى تحجبها الأيديولوجيا عن النظر.

ويبدو لى أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسيط. وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه المفكر الماركسى الفرنسى لوى ألتوسير، الذى يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيديولوجيا. إن له - بالأحرى - علاقة خاصة بها؛ فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخيلية التى يعيش بها البشر عالمهم الفعلى الذى هو من نوع التجربة التى يتيحها لنا الأدب، أعنى التجربة التى قد نعيشها فى أوضاع خاصة، وليس التحليل التصورى لهذه الأوضاع. وعلى كل، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبي لهذه التجربة. إنه يبدأ من داخل الأيديولوجيا، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد بنفسه عنها، إلى النقطة التى تتيح لنا «أن نشعر» بالأيديولوجيا التى نبع منها و«ندركها». وعندما يقوم الفن بذلك، فإنه لا يمكننا من «تعرف» الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا؛ لأن «المعرفة» بمعناها المجدد «تند

التوسير هي المعرفة العلمية، أى نوع المعرفة التى يتيحها لنا ماركس عن الرأسمالية فى كتابه «رأس المال»، وليس ديكنز فى قصته «الأوقات الصعبة». ولكن ذلك لا يعنى أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة. إنهما يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب؛ فالعلم يزودنا بالمعرفة التصورية النظرية عن هذا الموقف، فى مقابل الفن الذى يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التى تترادف الأيديولوجيا. على أن الفن - بعمله هذا - يتيح لنا «رؤية» طبيعة تلك الأيديولوجيا، فيتحرك بنا صوب الفهم الكامل لها، على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية.

أما الكيفية التى يمكن بها للفن أن يقوم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران التوسير هو بيبير ماشرى فى كتابه «نحو نظرية فى إنتاج الأدب» (١٩٦٦). ويميز ماشرى - فى هذا الكتاب - بين ما يسميه «الوهم» Illusion (ويعنى الأيديولوجيا أساسا) و «القص» Fiction. أما الوهم (أو التجربة الأيديولوجية العادية للبشر) فهو المادة التى يعمل فيها الكاتب، ولكنه - بعمله فيها - يحولها إلى شىء مختلف، يمنحها شكلا وبنية متميزة. وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلا محددا، ويثبتها داخل حدود قضية، فإنه يتمكن من التباعد عنها، ويكشف لنا عن حدودها، فيسهم فى تحريرنا من أسر وهمها.

وقد نجد فى ملاحظات كل من التوسير وماشرى حول النقاط الحاسمة غموضا وإيهاما، ولكن العلاقة التى يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة فى إحائها؛ فليست الأيديولوجيا عند

كلا الاثنين جسما هلاميا من الصور والأفكار الحائمة، بل هي كيان له تماسكه البنيوي الخاص في كل مجتمع من المجتمعات. وما دامت الأيديولوجيا تنطوي على هذا التماسك فإنها يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمى. وما دامت النصوص الأدبية تنتمى إلى الأيديولوجيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعا لهذا التحليل العلمى بالمثل. وهكذا، يسعى النقد العلمى إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنية الأيديولوجيا التى هو جزء منها، والتى تحولت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية. ومعنى ذلك أن النقد العلمى يبحث عن المبادئ التى تربط العمل الأدبى بالأيديولوجيا وتتبعده عنها فى أن. وأرقى النقد الماركسى يفعل ذلك بالقطع. وكانت نقطة البدء التى انطلق منها مائرى هى تحليل لينين الثاقب لتواستوى. ولكن الانطلاق من هذا البدء يعنى إدراك العمل الأدبى بوصفه بنية شكلية، وذلك هو الجانب الذى نتوقف عنده الآن.

### ٣ - الشكل والمضمون

#### ٣ - ١ التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسى المجرى جورج لوكاش - فى مقال مبكر عن «تطور الدراما الحديثة» (١٩٠٩) - «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب». وذلك قول لا يتوقع من النقد الماركسى عادة؛ فقد كان هذا النقد معارضا تقليديا لكل أنواع الشكلية فى الأدب، يهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التى تسلب الأدب أهميته التاريخية، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية، كما لاحظ هذا النقد



- أيضا - العلاقة بين مثل هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة. ولكن النقد الماركسي - من ناحية أخرى - لم يبذل جهده الكافي لمعالجة قضية الشكل في الفن، بل حصر أغلب جهده في المتابعة المضنية للمضمون السياسى، ذلك على الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون، وأحرق قصائده الغنائية الأولى لفرط عاطفية مشاعرها، بالقدر نفسه الذى جعله حذرا إزاء أى كتابة تفرط في الشكلية؛ فقد ذهب - في مقالة باكورة نشرها عن أغنيات عمال النسيج في سيليزيا - إلى أن المعالجة الأسلوبية الخالصة في هذه الأغاني انتهت إلى «مضمون مشوه»، وسم الشكل الأدبى نفسه بالفجاجة . ويمثل هذا الفهم أظهر ماركس إدراكه الجدلى للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون. فكان الشكل - عنده - نتاج المضمون الذى يعود فيتبادل معه التأثير والتأثير، ويمكن لنا الإفادة من تعليقه الباكر - في «صحيفة الراين» - ونعده جانبا من نظراته الجمالية، خصوصا عندما يقول: «ليس للشكل أى قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون».

ولقد كان ماركس مخلصا للتقاليد الهيجلية التى ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون؛ فقد ذهب هيجل - فى «فلسفة الفن الجميل» (١٨٢٥) - إلى أن «كل مضمون يحدد شكلا مناسباً له». ثم يمضى قائلا: «وعيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون». ومن المؤكد أن هيجل تصور تاريخ الفن على أساس من العلاقات المتباينة بين الشكل والمضمون؛ فتاريخ الفن يجلى - عنده - مراحل مختلفة من تطور ما يسميه «روح العالم»، أو «الفكرة»، أو «المطلق»؛ فهذه كلها

بمثابة «المضمون» الذى يكدر دوماً ليحقق على أتم وجه فى شكل فنى. ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكلى الكامل فى المراحل الباكورة من التطور التاريخى. ولذلك يتكشف النحت القديم عن الدرجة التى أثقلت بها وفرة الحسى المادى على الروح وعافت تحقيقه، على نحو لم يكن الحسى المادى قادراً معه على التشكل الذى يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح. أما الفن الإغريقى فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته، وتم التناغم بين الشكل والمضمون، ومن ثم التآلف بين الروحى والمادى. وهنا، للحظة قصيرة من تاريخ العالم، تحقق «المضمون» التحقق المادى الكامل. أما فى العالم الحديث فقد اختل الأمر، خصوصاً فى الرومانتيكية؛ إذ قهر الروحى كل ما هو حسى واستوعبه، وهيمن المضمون على الشكل، فتراجعت الأشكال المادية، مفسحة السبيل أمام أرقى تطور للروح الذى تجاوز - مثل قوى الإنتاج - عند ماركس - حدود القوالب الكلاسيكية التى احتوته من قبل.

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس يتبنى علم الجمال الهيجلى جملة؛ فعلم الجمال الهيجلى علم جمال مثالى ينحو إلى التبسيط، ويتسم بمحدودية أبعاده الجدلية. ولذلك رفض ماركس كثيراً من المقولات البارزة عند هيجل، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد. إن الأشكال تتحدد تاريخياً بتقوع المضمون الذى تجسده أو تحققه. وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بل تنحل وتثور، عندما يتغير المضمون نفسه. والمضمون - بهذا المعنى - سابق على الشكل عند ماركس. وإذا كان تغير «المضمون المادى للمجتمع» أى تخط إنتاجه، هو الذى يحدد شكل بنيته الفوقية، فإن المضمون فى الفن هو

الذى يحدد الشكل ويسبقه، فالشكل نفسه «ليس سوى ما ينتجه المضمون فى مجال البنية الفوقية»، كما لاحظ فردريك جيمسون فى كتابه «الماركسية والشكل» (١٩٧١). أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لا ينفصلان بحال، ويؤكدون ريف التمييز بينهما، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه على مستوى التطبيق فحسب. وقد التفت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه، عندما قال: «ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون، كما أن الشكل ليس سوى تحول المضمون إلى شكل». و لكن إذا لم يكن الشكل منفصلاً عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظرياً على الأقل، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة المتباينة بين الاثنين.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها؛ فالنقد الماركسى ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلى، ومع ذلك يؤكد هذا النقد - فى النهاية - أولوية المضمون. وغلبته فى تحديد الشكل. ويطرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم - على الرغم مما فيه من التواء - بقوله فى كتابه «الرواية والناس» (١٩٣٧):

«إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه، فهما شئ واحد. كما أن الشكل - بدوره، رغم أن الأولوية فى جانب المضمون - يؤثر فيه، دون أن يكون سبباً بحال».

هذا الفهم الجدلى للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهة موقفين متعارضين. أولهما موقف المدرسة الشكلية «ويمثلها الشكليون

الروس فى العشرينيات» التى جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل، ورأت القصيدة لا تختار المضمون إلا لمجرد تدعيم وسائلها فى التقنية. كما يواجه هذا الفهم موقف الماركسية الفجة، التى جعلت الشكل الفنى مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون المتوتر القلق للتاريخ نفسه، ويمكن أن نجد مثل هذا الموقف الأخير فى كتاب كريستوفر كودويل «دراسات فى ثقافة تموت» (١٩٣٨)؛ ففى هذا الكتاب يميز كودويل بين ما يسميه «الوجود الاجتماعى» - أى المادة الحيوية الفطرية للتجربة الإنسانية - وأشكال الوعى الاجتماعى<sup>(٣)</sup>. وتنشأ الثورة - فيما يرى كودويل - عندما تتحجر هذه الأشكال فتصبح بالية مبتذلة، فيتفجر «الوجود الاجتماعى» فى طوفان هوى قاهر يحطم هذه الأشكال تحطيمًا. بعبارة أخرى، كان كودويل يفكر فى الوجود الاجتماعى (المضمون) بوصفه شيئًا لا شكل له بالضرورة، كما كان يفكر فى الأشكال بوصفها وسائل مفروضة بالضرورة. وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجدلى لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون. وما لم يره كودويل هو أن «الشكل» لا يتعامل مع «المضمون» من حيث هو مادة خام، بل الأمر على الضد من ذلك، فالمضمون (سواء كان اجتماعيًا أو أدبيًا) عناصر مشككة حقًا، لها بنيتها الدالة فى الفكر الماركسى. أما نظرة كودويل فهى لا تختلف عن النظرة البرجوازية العادية فى هذا الجانب، بل إنه لا يطرح سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التى رأت أن الفن «ينظم هوى الواقع» (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هوى؟). والفكر الماركسى نقيض لهذه النظرة، ولذلك نرى

فريدريك جيمسون يتحدث عن «المنطق الداخلى للمضمون»، ذلك المنطق الذى تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية.

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقاد الماركسيين الإنجليز فى الثلاثينيات فى خطأ «الماركسية الفجة»، نتيجة ما تبناه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون، فشنوا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية، لما تحمله من مضامين أيديولوجية، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقي أو الاقتصادي. ولقد تصدى لوكاش لمثل هذه النظرة الضيقة، وحذر من خطرهما فى تأكيديه أن الأشكال نفسها هى الحوامل الفعلية للأيديولوجيا فى الفن، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبي؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبي إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد، وليس بوصفه نوعا أرقى من أنواع التوثيق الاجتماعى.

### ٢-٣ الشكل والأيدىولوجيا:

ولكن ماذا يعنى القول بأن الشكل له طابع أيديولوجى؟ يقول ليون تروتسكى فى تعليق موجز فى كتابه «الأدب والثورة»:

«إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسى جماعى له - شأن أى شىء آخر - جنوره الاجتماعية».

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة فى الشكل الأدبى تنتج عن تغيرات مهمة فى الأيديولوجيا، وتجسد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعى (كما سنرى فيما بعد)، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى. ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة، من مثل نشأة الرواية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر، فالرواية كشفت بشكلها ذاته عن وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية، فيما يقول إيان وات. وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أى رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك فى مجموعة من الأبنية الشكلية وافقت المتغيرات التالية: تحول مركز الاهتمام عن الرومانتيكى وما فوق الطبيعى إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة العابية، وبروز مفهوم الشخصية الواقعية التى تشبه الشخصية الموجودة فى الحياة، وتركيز الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذى يتحرك خلال قص ممتد صاعد لا يمكن التنبؤ به... إلخ. هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة الثقة، تخطى وعيها حدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة. ويؤكد بليخانوف شيئاً مشابهاً فى دراسته عن «الأدب المسرحى الفرنسى والرسم فى القرن الثامن عشر»، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية فى فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية. ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال ما لاحظته ريموند وليامز عن الانتقال من «الطبيعية» إلى «التعبيرية» فى المسرح الأوروبى حوالى منعتف القرن؛ فقد كان هذا الانتقال دليلاً على انهيار أعراف مسرحية بعينها، وظهور أعراف أخرى جديدة، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له. وكانت

«التعبيرية» - فى المسرح - تعبيرا عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعى (الذى يقوم على التسليم الضمنى بفسوخ عالم البرجوازية العادى) إلى مسرح جديد يكشف عن الخدعة فى ذلك العالم، ويوهن علاقاته الاجتماعية، نافذا بواسطة الرمز و«الغنطازيا» إلى النفوس المتوحدة المنفصمة، التى تحجبها الألفة. وهكذا، كان تغير التقاليد المسرحية يشير إلى تحول أعمق فى أيديولوجيا البرجوازية، عندما بدأت الأفكار الثابتة لمنتصف العصر الفيكتورى عن الفردية والقرابة تتمزق وتتهار، فى نوع من رد الفعل إزاء أزمات العالم الرأسمالى المتزايدة.

ولست فى حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبى وتغير الأيديولوجيا؛ فإن للشكل الأدبى درجة عالية من الاستقلال، كما يذكرنا تروتسكى؛ فهذا الشكل يتطور - جزئيا - بفعل ضرورات داخلية، دون أن يهتز فى وجه كل ريع أيديولوجية تهب عليه. وكما يقال فى نظرية الاقتصاد الماركسى من أن كل تشكّل اقتصادى جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد فى أنماط الإنتاج الأقدم، فإن الأمر لا يختلف كثيرا فى حالة الأشكال الأدبية؛ إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث؛ فالشكل - فيما أرى - بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة على الأقل. إنه يتشكل - فى جانب منه - بواسطة التاريخ الأدبى «المستقل نسبيا» للأشكال، ويتطور من أبنية أيديولوجية معينة سائدة، كما رأينا فى حالة الرواية، ويجسّد وضعا معيناً من العلاقات بين المؤلف والمتلقى، كما سنرى فيما بعد. والوحدة الجدلية بين هذه العناصر هى ما يهتم النقد الماركسى بتحليله. وعندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره

يتجدد على أساس أيديولوجي. وقد يجمع الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التراث الأدبي ويغيرها، ولكن الأشكال المتاحة نفسها، فضلا عن عملية تغييره لها، ينطوى كلامها على دلالة أيديولوجية؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التي يجدها بين يديه، هي معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الإدراك؛ أى مشبعة بطرائق معينة مشفرة، مصنفة سلفا، لتفسير الواقع. والمدى الذى يستطيع الكاتب تغييره من هذه اللغات والطرائق والأساليب، أو مدى ما يعيد صنعه منها، يعتمد على شئ، يتجاوز عبقرية الشخصية؛ أى يعتمد على ما إذا كانت الأيديولوجيا نفسها تقبل التغيير أو توجهه فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ.

### ٣-٣ لوكاش والشكل الأدبي :

لقد درس جورج لوكاش مشكلة الشكل الأدبي دراسة عميقة فى كتاباته<sup>(٤)</sup>. وقد بدأ هذه الدراسة فى كتابه الباكر «نظرية الرواية» (١٩٢٠)، الذى كتبه قبل أن يتبنى الماركسية، وحين كان يتبع نهج هيجل فى النظر إلى الرواية بوصفها «ملحمة البرجوازية» التى تكشف عن ضياع الإنسان فى المجتمع الحديث، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة. لقد كان الإنسان فى المجتمع الكلاسيكى الإغريقى مستقرا فى العالم، يعيش و يتحرك داخل عالم كامل متكامل له معناه الواضح الذى يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية. وتنشأ الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه، فتظهر الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب فى عالم أوسع من حاجاته أو أضيق منها؛ أى يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا، يتحقق فيه شكل لرغباته. وإزاء هذا الوضع، يغزو



شكل الرواية شكلا يقوم على المفارقة، بالمعنى الذى تنشغل معه الرواية بالمفارقة اللافتة بين الواقع الملموس والمثال الغائب، فهى «ملحمة عالم تخلى عنه الإله» فيما يقول لوكاش.

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكونى هذه عندما أصبح ماركسيا، ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة بالأبعاد الهيجلية التى ظهرت فى نظرية الرواية؛ إذ يذهب لوكاش الماركسى - مؤلف «دراسات فى الواقعية الأوروبية» و«الرواية التاريخية» - إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم فى الحياة، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية. وفى مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالى من هوة الانقسام بين العام والخاص، وبين التصورى والحسى، وبين الاجتماعى والفردى، يصل الكاتب العظيم وصلا جدليا بين هذه العناصر المنقسمة، ويوحد بينها فى وحدة شاملة مركبة الأبعاد، فتقدم قصته صورة مصغرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع. ويمثل ذلك يقاوم الفن العظيم اغتراب المجتمع الرأسمالى وتجزؤهُ، مقدما صورة ثرية متعددة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة. ويطلق لوكاش على هذا الفن صفة «الواقعية»، التى يوسعها لتشمل الإغريق وشكسبير مثلما تشمل بلزاك وتولستوى، فتبدو الحقب العظيمة للواقعية - على المستوى التاريخى - متمثلة لدى اليونان وفى عصر النهضة وفى فرنسا فى أوائل القرن التاسع. والعمل الأدبى الواقعى عمل ثرى، عند لوكاش، ينطوى على وضع مركب شامل من العلاقات التى تربط بين الإنسان والطبيعة والتاريخ، وعلى نحو تقوم هذه العلاقات بتجسيد النمطى فى أى مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف

عنه. وما يقصده لوكاش من «النمطى» - فى هذا السياق - هو القوى الكامنة فى المجتمع؛ أى تلك القوى التى تراها الماركسية بمثابة أكثر القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية؛ لأنها تكشف - أى هذه القوى - عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع. ومهمة الكاتب الواقعى إبراز الاتجاهات والقوى «النمطية» فى أفراد متعينين وفى أفعال مجسدة ملموسة. وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع، وتشكيل كل خاصية ملموسة فى الحياة الاجتماعية على أساس من قوة «العالم التاريخى»، أى على أساس من الحركات المهمة فى التاريخ.

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن «الوحدة الشاملة» و«النمطية» و«العالم التاريخى» مفاهيم أقرب إلى الهيجلية منها إلى الماركسية الخالصة. ولا يهون من ذلك حقيقة أن ماركس وإنجلز استخدموا فكرة «النمطية» فى كتاباتهما الأدبية، حين لاحظ إنجلز - فى خطاب أرسله إلى لاسال - أن الشخصية الواقعية لا بد لها أن تجمع بين الفردى والنمطى، وحين ذهب ماركس وإنجلز معا إلى أن الجمع بين النمطى والفردى هو الإنجاز الأساسى لشكسبير. وقريب من ذلك ما نجده عند لوكاش؛ فالشخصية «النمطية» أو «الممثلة» تجسد القوى التاريخية دون أن يتقلص ثراؤها الفردى، وعلى الكاتب أن يكون «تقدميا» ليجسد هذه القوى فى فنه. ولكن كل فن عظيم تقدمى على المستوى الاجتماعى؛ لأنه يجسد - أيا كان الولاء السياسى الواعى للمؤلف (وحالة سكوت ويلزاك حالة كاتبين رجعيين لا موارد فى رجعيتهما) - قوى العالم التاريخى الفاعلة، التى تهين للتغيير والتقدم

في كل مرحلة من المراحل؛ فبمثال هذا التجسيد يكشف الفن عن  
الإمكانات المتوثبة لهذه القوى بكل جوانبها.

أما قدرة الكاتب على القيام بذلك أو عدم القيام به فإنها لا تعتمد  
- عند لوكاش - على مجرد مهارة الكاتب الشخصية، بل على وضع  
الكاتب داخل التاريخ؛ لأن كُتَّاب الواقعية العظام لا يظهرون إلا في لحظة  
تخلق تاريخي. لقد ظهرت الرواية التاريخية - مثلاً - بوصفها نوعاً أدبياً  
عند نقطة من نقاط التمرد الثوري في بواكير القرن التاسع عشر، عندما  
استطاع الروائيون إدراك حاضريهم الخاص بوصفه تاريخاً، أي عندما  
نظروا إلى التاريخ الماضي بوصفه «ما قبل تاريخ الحاضر» فيما يقول  
لوكاش. ولذلك استطاع شكسبير وولتر سكوت وتولستوى تقديم فن  
واقعي لأنهم عاشوا مرحلة ولادة عنيفة لحقبة تاريخية بالدرجة الأولى،  
وكان مهمهم الكشف الدرامي عن جوانب الحركة والصراع «النمطية»  
المتكشفة في مجتمعاتهم بشكل حيوي؛ فكان هذا «المضمون» التاريخي  
هو أساس «الشكل» الذي أنجزه كل منهم. ولذلك يقول لوكاش: «إن ثراء  
خلق الشخصية وعمقه يعتمد على ثراء العملية الاجتماعية المتكاملة  
وعمقها». أما مَنْ خَلَف هؤلاء الواقعيين من كُتَّاب - مثل فلوبير الذي  
خلف بلزاك - فقد تحول التاريخ عندهم إلى موضوع جامد، وأصبح  
حقيقة خارجية جاهزة، لم يعد الزوائى يتعامل معها أو يتخيلها بوصفها  
نتاجاً فعالاً للإنسان. وتمزقت الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع  
التاريخية التي خلقتها، فأنحدرت إلى درك الطبيعية من ناحية، والشكلية  
من ناحية ثانية.

ويرجع التحول الحاسم - فى هذا الانحدار - إلى إخفاق الثورات الأوروبية عام ١٨٤٨، من وجهة نظر لوكاش؛ وهو إخفاق يشير إلى هزيمة البروليتاريا، ويؤكد توقف المرحلة البطولية الصاعدة لقوة البرجوازية، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولى مهين تحت راية الرأسمالية، وترتب على ذلك أن اختفت المثل الثورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية، وتجرد الواقع من تاريخيته، وتقبلت الأيديولوجيا المتبقية المجتمع بوصفه حقيقة طبيعية. وإذا كان بلزاك يصور المارك العظيمة الأخيرة لمواجهة التحلل الرأسمالى للإنسان، فإن من خلفه لم يفعلوا شيئا سوى صياغة عالم رأسمالى متحلل حقا. ولقد ظهرت الطبيعية نتيجة لذلك، فكان ما أنتجته من فن تعبيرا عن تلاشى الاتجاه والمعنى فى التاريخ. وينظر لوكاش إلى الطبيعية التى يمثلها إميل زولا بوصفها تشويها للواقعية، تشويها يقوم على مجرد التصوير الفوتوغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال، وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية، وتتقهقر العلاقات الجدلية بين البشر وعالمهم؛ لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات، وتدعن الشخصية الواقعية «الممتلئة» لعبادة العادى، ويحتل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ العامل الحقيقى الذى يحدد الفعل الفردى. إن الطبيعية رؤية مغتربة عن الواقع، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركا فعلا فى التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكلينيكى. ويستوى عجز الطبيعية عن فهم «النمطى» مع عجزها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر، وعلى

نحو تنهار معه الملحمة المتكاملة والأحداث الدرامية التي تصاعدت بها الواقعية فتتهوى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة.

أما الشككية فإنها تنتج على نحو مخالف، لكنها تكشف، بدورها، عن ضياع معنى التاريخ، وعلى نحو يتجرد معه الإنسان من حسه التاريخي، كما في الكتابات المغترية لكافكا وموزيل وجويس وبيكيت وكامو. ويقدر ما ينفصل الإنسان عن نفسه - في الشككية - تتلاشى الشخصيات فتتحول إلى حالات عقلية، ويختزل الواقع الموضوعي في هيولى غير مفهومة، وما يحدث في الطبيعية يحدث في الشككية، حيث تتحطم الوحدة الجدلية بين العالم الداخلى والعالم الخارجى، فيغدو الفرد والمجتمع فارغين من المعنى، ويسيطر على الأفراد يأس واكتئاب لا علاقة لهما بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة. ويغدو التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهى، كئنه مجرد ديمومة بلا هدف أو غاية. وتفقد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية، ويتراجع «الرمز» symbol أمام «التمثيل الكنائى» allegory الذى يجافى فكرة المعنى الجوهري. وإذا كانت الطبيعية نوعا من الموضوعية المجردة فإن الشككية تجريد ذاتي. وكلاهما انحراف عن الفن الجدلي الأصيل (أى الواقعية) الذى يتوسط الشكل فيه بين الملموس والعام، وبين الجوهر والوجود، وبين النمط والفرد.

### ٣-٤ جولدمان والبنوية التوليدية :

يعد الناقد الرومانى لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكاش، فيما يسمى المدرسة الهيكلية الجديدة فى النقد الماركسى، ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسد بها النص «بنية الفكر» أو «رؤية العالم» عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما فى صفاته الفنية، ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هى خلق فردى خالص، بل من حيث هى خلق يتجاوز الفرد، وينتج عما يسميه «الابنية العقلية المتجاوزة الفرد»، أى الابنية العقلية لمجموعة اجتماعية، وما يقصد إليه جولدمان بهذه الابنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التى تشترك فيها مجموعة اجتماعية، والتى تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المتميزون الذين ينقلون فنيا رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها، ويصوغونها بطريقة كاشفة «وإن لم تكن واعية بالضرورة».

ويطلق جولدمان على منهجه النقدى اسم «البنوية التوليدية»، ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين؛ فالمنهج «بنوي» لأن اهتمامه ببنية المقولات التى تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتميين إلى بنية عقلية

جماعية واحدة. والمنهج «توليدي» لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أى يركز - إذا شئنا الدقة - على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها.

وربما كان ما فعله جولدمان مع راسين فى كتابه «الإله الخفى» أكثر النماذج توضيحاً لمنهجه النقدي. لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المقولات - الإله، والعالم، والإنسان - تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن «لأن الإله غائب عنه» فهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليبرروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة، تغيب دوماً عن الأنظار. ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفتها فرنسا باسم الجنسينية، ويفسر الجنسينية - بدورها - بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية بعينها، فى فرنسا فى القرن السابع عشر، هى مجموعة نبالة «الرداء» من موظفى البلاط الذين اعتمدوا اقتصادياً على الملك، والذين تضاعفت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له. ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة، أى الحاجة إلى «التاج» ومعارضته سياسياً فى أن، فى رفض الجنسينية للعالم، بل رفضها لأى رغبة فى التغيير التاريخي له. وينطوى هذا الموقف على دلالة «عالم تاريخي» عند جولدمان؛ لأن نبلاء الرداء كانوا أعضاء جديداً فى الطبقة البرجوازية، أعضاء يمثلون إخفاق البرجوازية فى كسر حدة الحكم المطلق للملكية، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالي.

وما يبحث عنه جولدمان - على هذا النحو - هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفى البدء بالنص أو العمل لكى ننطلق منهما إلى التاريخ أو العكس، كى نحقق هذه الغاية؛ فما يلزمنا هو منهج جدلى يتحرك يوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيف المنهج كل واحد منها مع الآخر، وينظر إلى كل واحد منها فى ضوء الآخر.

ويرغم تسليمى بأهمية الجهد النقدى الذى بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه؛ فمفهومه عن الوعى الاجتماعى - مثلا - مفهوم هيجلى أكثر منه ماركسى، أعنى أنه ينظر إلى الوعى الاجتماعى بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن هذا الوعى. والنموذج الذى يطرحه المنهج كله نموذج بالغ السيمتريّة، عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات، وبين التفاوت والانقطاع، أى بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع. ولذلك ينحدر المنهج - فى كتاب جولدمان المتأخر «نحو علم اجتماع الرواية» (١٩٦٤) - فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية<sup>(٥)</sup>.

### ٣-٥ بيير ماشرى والشكل غير المركزى:

لقد ورث لوكاش وجولدمان عن هيجل إيمانها بأن العمل الأدبى لابد من أن يشكل وحدة شاملة متكاملة، وهما قريبان جدا - فى هذا



الجانب - من الوضع المتعارف عليه فى النقد غير الماركسى. ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا، فإن مسحة من التفكير «العضوى» حول موضوع الفن تسم كثيرا من نقده. وعلى أساس من هذه النظرة العضوية وغيرها أيضا ينطلق هجوم بيير ماسرى الحاد على النقد الأدبى البرجوازى، وعلى النقد الأدبى الخاص باتباع الهيكلية الجديدة؛ إذ يرى ماسرى أن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة؛ أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندها الناقد لجعلها «تتكلم»؛ فالنص قد يحرم عليه - أيديولوجيا - قول أشياء معينة، ويجد المؤلف نفسه - فى محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة - مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب منها، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها؛ أى الكشف عما هو قابل لأن يقال. وما دام النص يحتوى هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل، وبدلا من أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله، ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى الوحدة بين هذه المعانى. وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماسرى. إن بنية العمل بنية غير مركزية، لا تعتمد على جوهر أساسى بمثابة المركز الثابت، فليس فى بنية العمل

سوى الصراع و المخالفة المستمرة بين المعانى. والعمل الأدبى - على هذا النحو - «متفرق»، «مشتت»، «متعدد»، «غير منتظم»، إلى آخر كل هذه الصفات يستخدمها ماشرى؛ ليعبر بها عن نظرتة إلى العمل الأدبى. ولكن ماشرى لا يعنى - بتأكيدة أن العمل الأدبى «غير كامل» - أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل، بل الأمر على الضد من ذلك؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبى نفسه، فهذا العمل يرتبط دائما بأيدولوجيا ينطوى عليها فى بعض المواضع. (إن العمل الأدبى - إذا شئت - كامل فى عدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه، بل مهمته هى الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه، وإظهار الكيفية التى ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيدولوجيا.

ومن الممكن توضيح ما يقوله ماشرى بمثال من رواية «دومبى وولده»، حيث يستخدم شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة فى تصويره الأحداث، وعلى نحو تظهر معه فى القصة - على نحو متبادل - اللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل، ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته فى الفصل الشهير عن السكة الحديدية، حيث تتميزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية (خوف، واحتجاج، واستحسان، وابتهاج... إلخ)، عاكسة ذلك فى تضارب من الأساليب والرموز. والأساس الأيدولوجى لهذا الغموض هو توزع الرواية بين الإعجاب البرجوازى التقليدى بالتقدم الصناعى وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم.

ولذلك تتعاطف الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة، التي يلغىها العالم الجديد - فى الوقت نفسه - الذى يحتفى بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة، التى جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة، ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع المعانى فى العمل الأدبى فإننا نحلل بطريقة تلقائية علاقته المعقدة بأيدولوجيا العصر الفيكتورى.

وهناك - بالطبع - فرق بين الصراع فى المعنى والصراع فى الشكل، وماشرى يقصد أساسا إلى صراع المعنى، ولكنه يرى أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبى المتكامل ، وأنه لا يفضى بالضرورة إلى أى تصدع فى الشكل. وفى مناقشتنا اللاحقة لثالث بنيامين وبرتولت برخت، سنرى كيف وصل الخلاف فى النقد الماركسى إلى مستوى أبعد، وإلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال «المفتوحة» بدل «المغلقة»، وللصراع بدل الحل، بمثابة نوع من الالتزام السياسى.

#### ٤ - الكاتب والالتزام

#### ٤ - ١ الفن والبروليتاريا

لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبى الماركسى يعلمون أنه يدعو الكتاب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا فى الفن؛ فصورة النقد الماركسى قد تشكلت فى ذهن الشخص العادى مرتبطة بالأحداث الأدبية التى حدثت فى الحقبة التى نعرفها باسم

الستالينية. لقد تأسست «جماعة الثقافة البروليتارية» فى روسيا بعد الثورة، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة «معملا للأيديولوجيا البروليتارية الخالصة» كما أسماها زعيمها جدانوف). ودعا الشاعر المستقبلى ماياكوفسكى إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضى، ملخصا دعوته فى شعار «أحرقوا رافايل». واتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفى - عام ١٩٢٨ - قراراً مؤداه أن الأدب لابد من أن يعمل فى خدمة مصالح الحزب، وأرسل الحزب الكُتَّاب لزيارة مواقع التشييد والبناء، ليكتبوا روايات تمجد إدارة الآلات. ووصل ذلك كله إلى ذروته فى مؤتمر الكُتَّاب السوفيت عام ١٩٣٤، عندما تبنى المؤتمر رسمياً نظرية «الواقعية الاشتراكية» التى صاغها ستالين وچوركى صياغة غير متقنة، وأعلنها سفاح الثقافة الستالينى جدانوف، وقد أكدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو «تقديم تصوير تاريخى أمين ملموس للواقع فى تطوره الثورى»،<sup>(٦)</sup> مع إبراز «مشكلة التحول الأيديولوجى، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية». وكان على الأدب أن يغدو منحازاً «ذاعقلية حزبية» ومتفانلاً ويطولياً، كما كان عليه أن يكون مشرباً بـ «رومانسية ثورية»، تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل. ويعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم چوركى ذات مرة يدافع دفاعاً قوياً عن حرية الكاتب، أصبح چوركى تابعا مخلصا للستالينية، يعلن انتهاء دور البرجوازية فى أدب العالم، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة، وقيل ما يشبه ذلك فى بحث كتبه راديك بعنوان «جيمس چويس أم الواقعية الاشتراكية؟»، حيث وصفت رواية چويس «يوليسيز» بأنها «كومة من الروث تعجُّ

بالديان»، و أدان البحث الرواية (أحداثها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح في أيرلندا (١٩١٦).

وليس هنا مجال الإفاضة في سرد فاطر يقصر كيف انتهى الأمر بالثورة البلشفية في عهد ستالين إلى خسارة فادحة، كانت بمثابة أعنف اعتداء شهدته التاريخ الحديث على الثقافة الفنية، وهو اعتداء تم على مستوى النظرية والتطبيق باسم التحرر الاشتراكي، ولكن عرضا موجزا لما حدث يكفى لتصوير الأمر. لقد كانت رقابة الحزب البلشفي على الثقافة الفنية رقابة هيئة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨، وهى السنة التى بدأ فيها تنفيذ الخطة الخمسية الأولى، وازدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلة نسبيا، جنبا إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب. وعكست الحرية الثقافية النسبية لهذه الحقبة (بحركاتها الفنية المتشابكة التى تمثلت فى المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية... إلخ). الحرية النسبية لما سمي بالخطة الاقتصادية الجديدة فى هذه السنوات. وفى عام ١٩٢٥ أصدر الحزب أول بيان عن الأدب، وكان البيان تعبيرا عن موقف واضح الحياد من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين، ولم تكن الرقابة حادة. وشجع لونتشارسكى (أول وزير بلشفي للثقافة) كل أشكال الفن ما دامت لا تنطوى على عدااء مباشر للثورة، ذلك على الرغم من تعاطفه الملحوظ مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية. أما هذه الجماعة فقد نظرت إلى الفن بوصفه سلاحا طبقيًا، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضا قاطعا، مستندة فى ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقياس إلى الثقافة البرجوازية. وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتارى متميز، يمكن أن يوجه مشاعر الطبقة العاملة

وأفكارها إلى الأهداف الجماعية فيصرفها عن الأهداف الفردية.

واستمرت دوجماطية جماعة الثقافة البروليتارية فى أواخر العشرينيات من خلال جمعية «كل كتاب البروليتاريا الروس»، التى حددت وظيفتها فى استيعاب كل التنظيمات الثقافية المغايرة، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية فى الثقافة «خصوصا اتجاه تروتسكى» وتمهيد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية. ولكن هذه الدوجماطية لم تكن كافية من وجهة نظر التشدد الستالينى؛ لأنها كانت مفرطة فى الانتقاد إفراطها فى المجاملة والنزعات الفردية. يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمعاطفين مع الحزب فى وقت غير مناسب، وعندما انتقل ستالين من مرحلة «البروليتاريا» إلى مرحلة «الأيديولوجيا الوطنية» التى تتحالف مع كل العناصر التقدمية، ارتاب فى الحماسة البروليتارية لجمعية «كل كتاب البروليتاريا الروس»، فحل الجمعية عام ١٩٣٢، واستبدل بها «اتحاد الكتّاب السوفييت»، الذى أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة، خصوصا بعد أن أصبح النشر محظورا على غير الأعضاء فيه. وأعقب ذلك سلسلة من القرارات الأدبية الخرقاء طوال الأربعينيات وفى أوائل الخمسينيات، وغرق الأدب نفسه فى هوة التفاضل الساذج والحبكة المتكررة. وانتحر ماياكوفسكى عام ١٩٣٠، وبعد ذلك بتسع سنوات أبين فسيفولد بيرهولد، المنتج المسرحى التجريبي، الذى أثر عمله الرائد فى برخت، وأتهم بالإنحطاط؛ لأنه أعلن جهارا «أن هذا الشيء التافه العقيم المسمى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن»، بل اعتقل فى اليوم التالى لهذا الإعلان، وسرعان ما مات، واغتيلت زوجته.

## ٤-٢ لينين وتروتسكى والالتزام:

وعندما أعلنت نظرية «الواقعية الاشتراكية» في مؤتمر ١٩٣٤ لجأ جدانوف بطريقة شعائرية إلى سلطة لينين، ولكن لجوءه كان تشويها - فى واقع الأمر - لأراء لينين فى الأدب. صحيح أن لينين - فيما كتبه عن «تنظيم الحزب والأدب الحزبى» (١٩٠٥) - أنكر على بليخانوف انتقاده لما عده بليخانوف من قبيل الدعاية المباشرة فى رواية «الأم» لمكسيم جوزكى، ودعا إلى أدب حزبى طبقى بشكل واضح قائلا: «يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا فى آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة»، وذهب إلى أن الحياذ مستحيل فى الكتابة؛ لأن «حرية الكاتب البرجوازى ليست سوى اعتماد مقنن على حقيقة النقود... فليسقط الأدباء اللاحزبيين»، وأكد أن ما يحتاج إليه الحزب هو «أدب متنوع رحب، متعدد الأشكال، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة». وقد فسر بعض النقاد المخالفين هذه الأراء بأن المقصود بها الأدب التخيلى كله، ولكن لينين لم يقصد بهذه الأراء - فى حقيقة الأمر - سوى أدب الحزب بمعناه النظرى؛ إذ كان يفكر فى الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات، أى فى كتابات المفكرين من أمثال تروتسكى وبليخانوف وبارفوس، وفى ضرورة التحامهم بأهداف الحزب المحددة. وكان ذلك فى وقت يحتاج فيه الحزب البلشفى إلى انضباط داخلى صارم، فى مراحله الأولى، بوصفه تنظيمًا جماهيريًا.

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة، تقتصر فى مجملها على الإعجاب بالواقعية، وتنفر من التجارب

المستقبلية أو التعبيرية، وإن أقرت قيمة الفيلم السينمائي بوصفه أهم شكل فنى من الناحية السياسية. ولكن لينين عموما كان متفتح العقل فى قضايا الثقافة؛ فقد عارض الدوجماطية الخاصة للفن البروليتارى فى الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكُتَّاب البروليتاريين عام ١٩٢٠، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بمواصفات الثقافة الجديدة. ولم تكن ثقافة البروليتاريا - عنده - تقوم على رفض الماضى، بل على المعرفة بالثقافة السابقة، فالج على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيمة التى خلفتها الرأسمالية، وكتب - فى «حول الفن والأدب» - يقول:

«لا شك فى أن النشاط الأدبى أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية، وللمساواة الآلية، ولسيطرة الأكثرية على الأقلية. وليس من شك فى ضرورة إتاحة أكبر مجال لانطلاق الفكر والخيال، والشكل والمضمون؛ فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء».

ولقد أكد - فى أحد خطاباتهِ إلى جوركي - أن الفنان يستطيع أن يفيد الكثير من كل أنواع الفلسفة فى مسائل الإبداع الفنى. قد تعارض الفلسفة الصديق الذى يوصله الفنان، ولكن المحك هو ما يخلفه الفنان لا ما يفكر فيه. وتكشف مقالات لينين التى كتبها عن تولستوى عن إيمانه بهذا الصديق الفنى؛ فتولستوى الذى كان يعبر عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لم يكن يفهم التاريخ فهما صحيحا، ولم يستطع أن يتبين أن المستقبل فى صالح البروليتاريا. ولكن عدم فهمه للتاريخ لم يعقه عن إنتاج فن عظيم، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية



السانجة التي توطّر قصصه تتضاعل إلى جانب ما فى هذه القصص من واقعية أسرة وتصوير صادق، يكشف كلاهما عن التعارض الكامن بين تولستوى ونزعتة الأخلاقية المسيحية الرجعية، وذلك التعارض وثيق الصلة - كما سنرى - باتجاه النقد الماركسى فيما يتصل بقضية الانحياز فى الأدب.

ولقد كان ليون تروتسكى «ثانى اثنين من مهندسى الثورة الروسية الكبار» يقف فى صف لينين أكثر مما يقف فى صف جماعة الثقافة البروليتارية وجمعية كل كتاب البروليتاريا الروس، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولونتشارسكى استغلا كتابات لينين فى هجومهما على آراء تروتسكى الثقافية، ولكن موقف تروتسكى من الفن غير الماركسى لحقة ما بعد الثورة كان يقوم على الجمع المرفف بين الانفتاح على أكثر عناصر هذا الفن ثراء والنقد الفعال لنواحي القصور فيه. وقد عبّر عن هذا الموقف فى كتابه «الأدب والثورة»، الذى كتبت مقالاته فى وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة، وفى حاجة إلى من يكبح جماحهم. ولقد أكد تروتسكى - مثل لينين - الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازى، وواجه كراهة المستقبلين السانجة للتراث بقوله: «نحن الماركسيين نعيش دوما فى تراث». ويقدر إيمانه بأن ميدان الثقافة ليس الميدان الذى يأمر فيه الحزب فيطاع، فقد رفض التسامح التوفيقى إزاء الأعمال المضادة للثورة، مؤكداً أن الأمر يقتضى الرقابة الثورية الیقظة و«سياسة مرنة رحبة إزاء الفنون». وإذا كان لابد للفن الاشتراكى من أن يكون واقعياً فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية، فالواقعية ليست ثورية أو رجعية فى ذاتها، بل «فلسفة حياة» لا ينبغى

حصرها فى تقنيات فنية لمدرسة بعينها. و«من العبث الإيمان بجذوى دفع الشعراء طوعاً أو كرها إلى الكتابة عن مداخل المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب». ويقدر ما كان تروتسكى يؤكد الشكل الفنى بوصفه نتاجاً لمضمون اجتماعى، فقد عزا إليه درجة عالية من الاستقلال، قائلاً: «ينبغى أن نحكم على العمل الفنى بقانونه الخاص فى المحل الأول». ولذلك تقبل تروتسكى كل ما هو قيمٌ فى أعمال المستقبلين، التى تقوم على تحليل فنى مركب، وأدان فى الوقت نفسه انصرافهم العقيم عن المضمون الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبى. ومن هنا كان كتابه «الأدب والثورة» كتاباً مزعجاً للنقاد غير الماركسيين، لما فيه من مزج بين ماركسية جذرية مرنة، ونقد تطبيقى ثاقب. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير ف.ر. ليفز إلى تروتسكى بوصفه «الماركسى الخطر المتقد الذهن».

### ٣ - ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعى أن تدعى «الواقعية الاشتراكية» انتسابها إلى ماركس وإنجلز، ولكن أسلافها الأصلاء حقاً هم النقاد «الديمقراطيون الثوريون» فى روسيل إبان القرن التاسع عشر، أعنى بلينسكى وتشيرنتشيفسكى ودوير ليوبوف؛ فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلاً للمجتمع ونقداً له، ونظروا إلى الفنان بوصفه واحداً من رجال التنوير، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب فى التقنيات الجمالية المتقنة إلى الدرجة التى تعوقه عن أن يكون أداة للتقدم الاجتماعى.

وكان الفن - عندهم - يعكس الواقع الاجتماعي، ويصور ملامحه النمطية. ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء النقاد في كتابات بليخانوف («بلينسكى الماركسية» كما أسماه تروتسكى)؛ فلقد عدل بليخانوف من تأكيد تشيرنتشيفسكى الأبعاد الدعائية للفن، ورفض أن يضع الأدب فى خدمة سياسة الحزب، ويميز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وأثاره الجمالية، وألح على أن الفن القيم هو الفن الذى يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المتعة العارضة. وأمن بليخانوف - شأنه فى ذلك شأن الديمقراطيين الثوريين - بأن الأدب «يعكس» الواقع، على نحو جعله يسلم بإمكان «ترجمة» لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع، أى إيجاد «معادل اجتماعى» للحقائق الاجتماعية. وإذا كان الكاتب يحول الحقائق الاجتماعية إلى أدبية فمهمة الناقد هى فك شفرة هذه الحقائق، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها فى الواقع. ويتفق بليخانوف مع بلينسكى - مثلما يتفق معهما لوكاش - فى أن الكاتب يعكس الواقع بأدب صورة ممكنة عن طريق خلق «أنماط». وهذا يعنى أن الشخصيات التى يخلقها الكاتب تعبير عن «فردية تاريخية»، وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية.

هكذا تدين الواقعية الاشتراكية لتراث بلينسكى وبليخانوف بصياغتها مقولة الأدب بوصفه انعكاسا نمطيا للمجتمع. صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء، ولكن كليهما لا يستخدم المفهوم - فى ملاحظاته الأدبية - مقترنا بأى إلحاح على ضرورة التوجيه السياسى للأعمال الأدبية. ولم يكن أى واحد من الكتّاب الذين يؤثرهم ماركس - مثل أسخيلوس وشكسبير وجوته - ثوريا

تماما، بل إن ماركس يهاجم - فى مقالة باكرة كتبها فى «صحيفة الراين» عن حرية الصحافة - النظرات النفعية التى تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية؛ لأن:

«الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية؛ فعمله غاية فى ذاته. ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة.. إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل فى أنها ليست تجارة».

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما فى هذا السياق، أولاهما: أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجارى للأدب وليس عن الاستغلال السياسى، وثانيتهما: أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثل جانباً من مثالية ماركس الشاب؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقا. ولكن فكرة الفن بوصفه غاية فى ذاته تبرز حتى فى عمل ماركس الناضج؛ فهى موجودة فى «نظريات فائض القيمة» (١٩٠٥-١٩١٠)، حيث يلاحظ ماركس أن «ميلتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذى أنتجت به بودة القز الحرير: أى أنه مارس نشاطا مرتبطا بطبيعته». وفى «مسودات الحرب الأهلية فى فرنسا» (١٨٧١) يقارن ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمستولين عن كومونة باريس الذين أنوا واجبا عاما دون مكافأة مالية عظيمة.

ولم يسو ماركس أو إنجلز تسوية فجأة بين الجميل إستطيقيا والصحيح سياسيا؛ ذلك على الرغم من أن الميول السياسية تدخلت

بشكل طبيعي فى الحكم بالقيمة على الأدب عندهما؛ فلفد أثر ماركس الكُتاب الساخرين من كتاب الواقعية الراديكاليين، وكان معاديا للرؤمانتيكية التى عدها من قبيل الشعر الذى لا يستند إلى واقع سياسى صلب «باستثناء القصائد القصصية التى أنتجتها الرؤمانتيكية»، ونفر كل النفور من شاتوبريان، ونظر إلى الشعر الرؤمانتيكى الألمانى بوصفه قناعا دينيا يخفى التبذل الزرى للحياة البرجوازية، بل العلاقات الإقطاعية الألمانية.

وأيا كان الأمر؛ فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف فى خطابين شهيرين، كتبهما إنجلز إلى كاتبتين للرواية قدمت لكثاهما إليه عملها. يقول إنجلز - فى الخطاب الذى كتبه إلى نينا كاوتسكى، التى أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة - إنه لا ينفر بالقطع من أية رواية ذات ميل سياسى، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر؛ فالميلول السياسية يجب أن تنبع تلقائيا من المواقف الدرامية؛ فهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيرا فعالا فى الوعى البرجوازى لمن يقرأها:

«إن الرواية ذات الأساس الاشتراكى تحقق غايتها كاملة.. لو استطاعت أن تحطم تفاؤل العالم البرجوازى، وتغرس الشك فى طابعه الأزلئ، حتى لو لم يقدم مؤلفها أى حل محدد، أو ينحاز صراحة إلى جانب دون آخر، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة، وتعرية الأوهام التقليدية».

وفى الخطاب الثانى إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨، انتقد إنجلز حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن «فتاة من المدينة» لتصويرها جماهير حى الإيست إند فى لندن على أنها غاية فى الجمود. وعقّب إنجلز على العنوان الفرعى للرواية «قصة واقعية» قائلا:

«إن الواقعية - فيما أرى - تتضمن، إلى جانب صدق التفاصيل، صدق تقديم شخصيات نمطية فى ظروف نمطية».

وهاركنيس تتباعد عن النمطية الحقّة؛ لأنها تخفق فى أن تعبر فى تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أى إحساس بالنور التاريخى لهذه الطبقة وإمكان تغييرها، على نحو جعل روايتها رواية «طبيعية» غير «واقعية».

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسى المباشر غير ضرورى فى الفن القصصى (وليس مرفوضا بالطبع)؛ لأن الكتابة الواقعية الحقّة تجسد القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية على نحو درامى، متجاوزة بذلك الملاحظة الفوتوغرافية، والبلاغة المفروضة للحل السياسى. وذلك هو مفهوم «الانحياز الموضوعى» الذى طوره النقد الماركسى بعد ذلك، حيث لم يعد الكاتب فى حاجة إلى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله؛ ذلك لأنّه ينحاز حقا عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقية كامنة تؤثر فى موقف من المواقف على نحو موضوعى. والانحياز - بهذا المعنى - كامن فى الواقع نفسه، ونابع من منهج معالجة الواقع الاجتماعى، أكثر من كونه نابعا من اتجاه ذاتى إزاء هذا الواقع (ولقد

أدين هذا «الانحياز الموضوعي» في ظل الستالينية بوصفه «موضوعية محضة»، واستبدل به انحيازاً ذاتياً خالصاً).

هذا الانحياز الموضوعي هو مهاد الموقف النقدي عند كل من ماركس وإنجلز، فقد نقد كل منهما - مستقلاً عن الآخر - مسرحية شعرية من مسرحيات لاسال، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الغنية، تلك التي كانت تحوّل دون تحوّل الشخصيات إلى مجرد بيباوات للتاريخ. وأدان كلاهما لاسال في اختياره بطلا غير نمطي بالقياس إلى غاياته. ولقد وجه ماركس نقداً مشابهاً لأشهر روايات يوجين سو، وهي «خفايا باريس»، في كتابه «العائلة المقدسة» (١٨٤٥)، فرأى في شخصياتها المزدوجة تمثيلاً عاجزاً.

وتكشف حدة هجوم ماركس على الميلودراما الأخلاقية في رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم في معتقداته الجمالية؛ فالرواية تناقض نفسها، وتبطن غير ما تعلن؛ فالبطل الذي يراود له أن يكون جذاباً من الناحية الأخلاقية، يتكشف - دونما قصد - عن إنسان بلا أخلاق، يبرر اللا أخلاقية. ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية، التي ساعدت على زيوعها وشرائها، فإنها تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية - أحياناً - لتوجه لطمة إلى وجه التحامل البرجوازي. هذا التمييز بين بعدى «الوعي» و«اللا وعي» في رواية يوجين سو هو تمييز بين «الرسالة» الاجتماعية المباشرة وما تنطوى عليه الرواية حقاً (وماركس - هنا - يسبق فرويد في اكتشاف عقدة خصاء مطمورة تؤثر في الرواية). إن هذا التمييز هو الذي مكن ماركس وإنجلز من

الإعجاب بمؤلف رجعى مثل بلزاك، الذى كان - برغم أهوائه الكاثوليكية ومناصرتة الملكية - عميق الشعور بالحركات المهمة فى عصره. فاندفع بقوة إدراكه الفنى إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية. ولذلك وصفه ماركس - فى «رأس المال» - بأنه كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقى؛ وقال عنه إنجلز فى خطابه إلى مارجريت هاركنيس: «كان تهكمه ألدع، وسخريته أوجع، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق».

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية، ولكن قصصه تتكشف عن إعجاب صادق بالذ أعدائه السياسيين من الجمهوريين. هذا التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبى والمعنى الموضوعى له (أو ما يمكن تسميته «مبدأ التعارض») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوى<sup>(٧)</sup>، وفيما كتبه لوكاش عن وولتر سكوت.

#### ٤-٤ نظرية الانعكاس :

ولا تنفصل قضية الانحياز فى الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعى؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجه القراء إلى اتجاهات معينة، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب «يعكس» حقاً (أو يجب أن يعكس على الأقل)، أو «يمثل» الواقع الاجتماعى بطريقة مباشرة نوعاً. ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدمَا استعارة «الانعكاس» فيما يرتبط بالأعمال الأدبية<sup>(٨)</sup>؛ ذلك على الرغم من حديث ماركس - فى «العائلة المقدسة» -



عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يتصل بتصويرها العصر، وما وجده إنجلز فى ملحمة هوميروس من إشارات توضح نظم القرابة فى اليونان القديمة. ومع ذلك، فقد أصبحت «نزعة الانعكاس» اتجاها راسخا فى النقد الماركسى، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التى تحصر الأدب فى نطاق ضيق منعزل عن التاريخ.

والنظرية التى ترى أن الأدب «يعكس» الواقع نظرية واضحة التهافت، خصوصا فى أكثر أشكالها سذاجة؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع، كما لو كان العمل الأدبى أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية، أى مجرد تسجيل جامد لما يحدث فى الخارج. صحيح أن لينين تحدث عن تولستوى بوصفه «مرآة ثورة ١٩٠٥» فى روسيا، ولكن إذا كانت أعمال تولستوى مرآة فإنها لابد أن تكون مرآة وضعت بزاوية معينة تجاه الواقع، كما يقول بيير ماشرى، وعلى نحو تغدو معه مرآة مكسورة تعرض صورها بشكل متجزئ، بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكسه. ويعقب برتولت برخت على تشبيه المرآة نفسه - فى «الأورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٨) - بأنه «إذا كان يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرايا خاصة». وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار، ولها انكسارات ضوئية معينة ويقع معتمة، فمن الواضح أن استعارة «الانعكاس» ليس لها سوى فائدة ضئيلة، ومن الأفضل أطراحها والعدول عنها إلى استعارة أكثر جدوى.

وعلى أى حال، فما يمكن أن يكون بديلا عن استعارة الانعكاس ما زال غير واضح إلى الآن. وإذا كانت أكثر الصيغ سذاجة لهذه الاستعارة عقيمة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إتقانا تظل منطوية على قصور واضح، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات؛ فلقد تبنى لوكاش - فى هذه الحقبة - نظرية لينين المعرفية عن الانعكاس، تلك النظرية التى تقر أن كل إدراك للعالم الخارجى يقوم على انعكاس هذا العالم فى الوعى الإنسانى. بكلمات أخرى، تقبل لوكاش تقبلا كاملا النظرية التى تذهب إلى أن المفاهيم - إلى درجة ما - صورة منعكسة للواقع الخارجى فى ذهن الإنسان. ولكن المعرفة الحقبة ليست مسألة انطباعات أولية للحس، فيما يراها لينين أو لوكاش، بل هى «انعكاس» للواقع الموضوعى أكثر عمقا وشمولا مما هو موجود فى مظهر هذا الواقع. فالمعرفة - بهذا المعنى - إدراك لمقولات تشكل أساس مظاهر الواقع، مقولات تكتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم، فيما يرى لوكاش. ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة، ولكنى أشك فى أنها تترك أى مجال للانعكاس؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادرا على النفاذ إلى المقولات الكامنة فى التجربة الآتية فمن الواضح أن الوعى نشاط، أو ممارسة، تؤثر فى هذه التجربة فتحولها إلى حقيقة، وليس فى ذلك ما يبرر الحديث عن الانعكاس. ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد - فى النهاية - الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعى قوة فاعلة. ولذلك نجده - فى كتابه الأخير عن «علم الجمال الماركسى» - ينظر إلى الوعى الفنى بوصفه تدخلا خلاقا فى العالم وليس مجرد انعكاس له.

ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الخلق الفنى «انحراف وتغيير للواقع وفقا لقوانين الفن الخاصة». ولا شك فى أن تروتسكى قد أفاد جزئيا، فى بلورة هذه الصيغة المبتازة من النظرية الشكلية الروسية التى نظرت إلى الفن بوصفه «تغريبا» للتجربة. وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقض أى فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاسا. ويلتقط بيبير ماشرى الخيط من تروتسكى ليمضى به خطوة أبعد، فيرى أن أثر الفن يكمن أساسا فى تشويه الواقع لا فى محاكاته، وأنه إذا كانت الصورة فى الفن تستجيب تماما للواقع (كما تفعل المرأة الصافية) فإنها تغدو متطابقة معه، فلا تصبح صورة على الإطلاق. ومن هنا، كان أسلوب «الباروك» فى الفن هو نموذج كل نشاط فنى عند بيبير ماشرى؛ لأن هذا الأسلوب يفترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتباعده عن موضوع المحاكاة. ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرة Parody قوامها المفارقة.

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة انعكاس متماثلة وحيدة. إن الموضوع فى الفن متشظ غير منتظم، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التى تعيد بها المرأة الصافية إنتاج موضوعها، بل بالطريقة التى ينتج بها العرض المسرحى النص الدرامى، أو - إذا خاطرتُ بمثال جسور - بالطريقة التى تعيد بها العربية إنتاج المواد التى بُنيت منها. وواضح أن العرض المسرحى المسرحى شئ أكثر من مجرد «انعكاس» للنص الدرامى؛ فالعرض المسرحى (خصوصا فى مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد، تحقق عملية صنعه مطالب بعينها، مرتبطة بشروط العرض ذاته. وبالمثل، ليس من المعقول أن نتحدث عن

عربية «تعكس» المواد التى دخلت فى صنعها؛ فليس هناك استمرار آلى يصل المواد المصنعة بالنتاج المنجز للعربية، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحول المواد إلى نتاج. صحيح أن المشابهة بين النتاج الفنى والعربية مشابهة غير دقيقة، فما يتميز به الفن حقا هو أنه - عندما يحول مواده إلى نتاج - يكشف عن هذه المواد ويتباعد عنها فى آن، وليس الأمر على هذا النحو فى إنتاج السيارة التى تظل قائمة، جزئيا على ما هى عليه، بوصفها مقارنة تصحح الفكرة التى ترى فى الفن إعادة لإنتاج الواقع بالطريقة التى تعكس بها المرأة صور العالم.

ويردنا التساؤل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد انعكاس للواقع إلى قضية الانحياز. ولقد ذهب لوكاش - فى «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٥٨) - إلى ضرورة أن يقوم الكتاب المحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس يأس المجتمع البرجوازى أو سائمة مراحل المتأخرة؛ إذ لو ظلوا عاكسين فحسب، ما قدم فنههم سوى التشوهات التى تطبع الوعى البرجوازى الحديث بطابعها؛ فانعكاس الشائء فى الواقع لا ينتج سوى الشائء فى الفن. ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انحطاط جويس وبيكيت، ولم يكن من الضرورى - عنده - أن يمضى الكتاب إلى نهاية طريق الانحياز حيث «الواقعية الاشتراكية»؛ فحسبهم - إن استطاعوا - أن يتوسلوا فى إبداعهم بما اصطلح عليه النقد السوفيتى باسم «الواقعية النقدية»؛ أى الفهم الإيجابى النقدى الشامل للمجتمع، ذلك الفهم الذى تميز به الأدب القصصى العظيم فى القرن التاسع عشر، والذى تميز به توماس مان من بين المحدثين. صحيح أن هذه «الواقعية النقدية» أدنى من «الواقعية الاشتراكية»، فيما يذهب

لوكاش، ولكنها خطوة فى الطريق على الأقل. وما يطلبه لوكاش من أدب العصر الحديث فى القرن العشرين، إذن، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر، وذلك لما رآه من حاجة ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية. ولم يطلب لوكاش من الكتاب الالتزام المباشر بالاشتراكية، بل رأى أن عليهم «وضعها فى الحسبان دون رفض لها، على الأقل».

ولقد انصب الهجوم على لوكاش - بسبب هذا الموقف - من جبهتين؛ فمن ناحية انطلق برخت - كما سنرى - فى نقد مفحم مؤداه أن لوكاش يتجاهل تجاهلا فادحا أفضل ما فى الفن الحديث، وأنه يقوم بعملية توثيق لواقعية القرن التاسع عشر، ليجعل منها وثنا لا يفارقه القرن العشرون. ومن ناحية ثانية، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعى بسبب موقفه الفاتر من الواقعية الاشتراكية؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مس روتينى عابر، واتخذ من نتائجها الضحل الموقف نفسه الذى اتخذه من الانحطاط الشكلى؛ فوضع التراث الإنسانى العظيم للواقعية البرجوازية فى مقابل جمود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية، وتدهور أدب الحركة الطليعية فى العالم الرأسمالى من ناحية ثانية. ولسنا فى حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعى دفاعه عن الواقعية الاشتراكية لنقرأ انتقاده لضعف موقف لوكاش؛ ذلك الضعف الذى يتجلى فى الدعوى الواهية التى تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية فى الحسبان «دون رفض لها، على الأقل». لقد كانت المقابلة التى أقامها لوكاش بين الواقعية النقدية والانحطاط الشكلى مقابلة تضرب بجنورها فى حقبة الحرب الباردة، عندما كان من الضرورى أن يعقد العالم الستالينى

تحالفا مع «محبى السلام» من مثقفى البرجوازية التقدميين، فكان من الضروري التقليل من أهمية الالتزام الثورى، وتحويل سياسة العالم الستالينى - فى هذه الحقبة - إلى تقابل مبسط بين «سلام» و«حرب»، وبين كُتَّاب «تقدميين» إيجابيين يرفضون اليأس، وكُتَّاب «رجعيين» منحطين يحتضنونه. وبالمثل يعكس ما كتبه لوكاش - فى «الرواية التاريخية» - من مدح محبط لكُتَّاب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية، بما قامت عليه من معارضة «ديمقراطية» - وليست اشتراكية ثورية - لقوى الفاشية المتزايدة. وكان لوكاش ينتمى أساسا إلى التراث الإنسانى الألمانى الكلاسيكى العظيم، كما يذهب جورج ليختاتم، وهذا ما جعله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتدادا لهذا التراث، وعلى نحو ما تجاوزت معه الماركسية والنزعة البرجوازية الإنسانية فى ذهنه، فتشكل من تجاوبهما مهاد فكرى لجبهة مستنيرة، متأزرة، واجهت التراث اللاعقلى الألمانى الذى بلغ ذروته فى الفاشية.

#### ٤-٥ الالتزام الأدبى والماركسية الإنجليزية :

ولقد نوقشت قضية «الأدب الملتزم» فى النقد الماركسى الإنجليزى بدرجة أقل من الدقة. وكانت قضية الالتزام حية فى هذا النقد فى الثلاثينيات من هذا القرن، ولكن القضية استعصت على الحل بسبب الخلط الفكرى الذى وقع فيه هذا النقد. ويمكن هذا الخلط - كما لاحظ ريموند وليامز - فى أن أغلب النقد الماركسى الإنجليزى سلَّم تسليميا تلقائيا بنظرة آلية ترى فى الفن رد فعل سلبى منعكس للأساس .

الاقتصادي، في الوقت نفسه الذي أمن فيه هذا النقد بالنظرة الرومانتيكية التي ترى في الفن إسقاطا لعالم مثالي، ودفعاً بالبشر إلى قيم جديدة. وذلك تناقض يظهر واضحا في كتابات كريستوفر كودويل، الذي نظر إلى الشعر بوصفه نشاطا وظيفيا، بمعنى أنه نشاط يكيف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية عن طريق تحويل المشاعر البشرية. والأغاني التي تصاحب الحصاد مثال ساذج على هذا التكيف، حيث «تُسخرُ الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانيك اجتماعي» هو الفن. وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف؛ ذلك لأنه إذا كان يمكن للشعر أن يساعد في الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب. ولكن كودويل يُوحّد بين هذه النظرة وصيغة من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قربا إلى شيلي منها إلى ستالين، خصوصا حين يذهب إلى «أن الفن أشبه بمصباح سحري يسقط نفوسنا الحقة على الكون، ويعدنا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبتنا، أي تغييره بمقياس حاجتنا». هذا التحول من الغريزة إلى الرغبة أمر شائق حقا، يقدّم معه الفن عاملا مساعدا يعين الإنسان على أن يكيف الطبيعة مع نفسه، بدل أن يكيف نفسه معها. ويشبه هذا الخليط من الأفكار البرجماتية والرومانتيكية عن الفن - في بعض جوانبه - «الرومانتيكية الثورية» الروسية؛ إذ يلتقي كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوجّه إلى التصوير المخلص الذي يلح على ما هو موجود حقا، في سبيل حث البشر على تحقيق إنجازات أرقى. ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفعل التأثير القوي للرومانتيكية الإنجليزية، التي رأت في الفن

تجسيدا لعالم من القيم المثالية. ويحاول كودويل أن يوفق بين النقيضين فى الفصل الأخير من كتابه «الوهم والواقع»، داعيا الشعراء «المتعاطفين» - أمثال أودن وسبندر - إلى نبذ ميراثهم البرجوازي، وبذل أنفسهم فى سبيل الالتزام بثقافة البروليتاريا الثورية. والمفارقة الساخرة - فى الموقف - أن فكرة الشعر الذى يسقط «حلم الإمكان المثالى» هى نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازي. وينتهى الأمر بعجز كودويل عن الانفلات من تناقضه الفكرى، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية فى علاقة الفن بالواقع، فظل الشعر - عنده - توجيهها فعالا للطاقات الاجتماعية، وحلما طوباويا فى الوقت نفسه.

وكان النقاد الإنجليز الآخرون ممن آمنوا بالماركسية فى الثلاثينيات والأربعينيات عاجزين - مثل كودويل - عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع. وقد أثر جهد كودويل فى واحد من أبرز النقاد الماركسيين لهذه المرحلة، وهو جورج طومسون فى دراسته عن «أسخيلوس وأثينا» (١٩٤١). ولكن دراسة طومسون الرائدة عن الكيفية التى تجسد بها الدراما اليونانية الإشكالية الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع اليونانى أكثر إثارة للإعجاب من أطروحته التى تأثر فيها خطى كودويل، والتى انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هى جمع مخزون الطاقة الاجتماعية، ليخلق منها وهما متحرراً، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على علاقته. أما أليك وست فقد نظر إلى الفن - فى كتابه «الأزمة والنقد» (١٩٣٧) - بوصفه طريقة فى تنظيم «الطاقة البشرية»، وحدد قيمة الأدب بتجسيده الطاقات الإنتاجية للمجتمع، وعلى نحو لا يقبل معه الكاتب العالم على علاقته، بل يعيد خلق هذا العالم، كاشفا عن طبيعته الحقة



بوصفه نتاجاً دالاً. ويوظف الكاتب فى القراء طاقات مائة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المنتجة، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية. ولكن هذا الطرح للقضية يظل طرحاً غامضاً غير محدد، برغم ما فيه من خيال، فضلاً عن أن الانزلاق إلى مصطلح «الطاقة» غير الماركسى لا يساعد على مواجهة القضية<sup>(٩)</sup>.

ولا شك فى أن السؤال الشهير الذى يطرحه بعض النقد الماركسى على الأعمال الأدبية ليحدد قيمتها، أعنى السؤال عن صحة الاتجاه السياسى لهذه الأعمال، وما يتصل بهذه الصحة من تعزيز قضية البروليتاريا، إنما هو سؤال يفضى إلى إهمال أسئلة أخرى عن العمل الأدبى من حيث هو بناء جمالى. وتبدو خطورة الأولوية التى يحتلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية فى كتاب لوكاش «الرواية التاريخية»، خصوصاً حين يقول لوكاش:

«ليس المهم أن يكون سكوت أو مانزونى أرقى جمالياً من هينرخ مان مثلاً، فليست هذه هى النقطة الأساسية، بل المهم أن سكوت ومانزونى وبوشكين وتولستوى كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها فى أسلوب أصيل إنسانى وتاريخى بصورة ملموسة، أكثر من الكتّاب البارزين فى عصرنا».

نرى ماذا تعنى عبارة «أرقى جمالياً» سوى دلالة من قبيل: «أكثر عمقا وأصاله وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة»؟! (ولنغض الطرف عن الغموض اللافت لكل هذه المصطلحات). إن لوكاش - شأنه شأن كثير

من نقاد الماركسية - يستسلم لاوعيا إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن «الجمالي» بوصفه مجرد أمر ثانوي الأهمية، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية.

ولكن لابد لي من الاحتراز فيما أشير إليه بتهافت السؤال عن تقديمية العمل الأدبي من الناحية السياسية بوصفه أساسا للنقد الماركسي؛ فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعنى رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه. إن المستقبلين الروس، والتشييديين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية (مستهلين جرائد الحائط، منشئين حجرات القراءة، مقدمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والفيلم، مراسلين جرائد موسكو)، والتجريبيين المسرحيين من أمثال مييرهولد وإروين بسكاتور وبرتولت برخت، ومئات من جماعات التهييج التى نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلا مباشرا فى صراع الطبقة، كل هؤلاء قد قدموا إنجازات باقية. هذه الإنجازات تظل بمثابة نقض حى للفرضية المتحذقة فى النقد البرجوازي، تلك التى ترى أن الفن شئ والدعاية شئ آخر. يضاف إلى ذلك، أن كل فن عظيم هو فن تقدمى بالمعنى المحدد الذى يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله، ويعبرى من الحس التاريخي، إنما هو فن ينحدر إلى مرتبة ثانوية. وما نحتاج إلى تأكيدده هو «مبدأ التعارض» عند ماركس وإنجلز، أعنى أن الآراء السياسية للمؤلف قد تتجه اتجاهاً معارضاً لما يتكشف عنه عمله موضوعيا. ويجب أن نؤكد - بالمثل - أن السؤال عن ضرورة وجود فن «تقدمى» إنما هو سؤال تاريخي، ولا توجد له إجابة جامدة واحدة صالحة لكل زمان ومكان؛ فإن هناك حقبا ومجتمعات لا يكون فيها

الالتزام السياسى الواعى «التقدمى» شرطاً ضرورياً لإنتاج فن عظيم. هناك حقب أخرى - كحقبة الفاشية - لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع، دون أن يكون ملتزماً التزاماً واضحاً. فى مثل هذه الحقب يوازى الانحياز السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائياً. ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب، فهناك مراحل أقل حدة، ينحدر إليها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية، ويغدو تافها عاجزاً؛ لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها - والتى لا تمده بما هو مثمر - قد فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء. فى مثل هذه المراحل تصبح الحاجة ملحة مرة أخرى إلى فن ثورى واضح. وتلك قضية لا بد من معالجتها معالجة جادة، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها.

#### ٥ - المؤلف بوصفه مُنتجاً

#### ٥-١ الفن بوصفه إنتاجاً

تحدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعى، ولكنى لم أتحدث عن حقيقة بسيطة واضحة يعرفها كل إنسان، ناهيك عن الماركسى، إن الأدب يمكن أن يكون مهارة أو نتاجاً لوعى اجتماعى، أو عالماً من الرؤية، ولكنه صناعة أيضاً، ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى، بل هو - فضلاً عن ذلك - سلعة ينتجها ناشرون ويبيعونها فى الأسواق لتحقيق ربحاً. وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب، بل هو - فضلاً عن ذلك - عمل رأسمالى، يعمل فيه أناس (مؤلفون ومخرجون وممثلون وعمال مسرح) لإنتاج سلعة مربحة

يستهلكها المشاهد. وليس النقد مجرد محلى نصوص، فهم أكاديميون (عادة) تستأجرهم دور النشر لإعداد الطلاب الإعداد الأيديولوجى اللازم لأداء وظائف داخل المجتمع الرأسمالى. وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب؛ فهم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق. ولقد قال ماركس - فى «نظريات فائض القيمة» - «ليس الكاتب عاملا بقدر ما ينتج فحسب، بل بقدر ما يُمكن الناشر من الربح ، ويعمل مقابل أجر».

ويحسن بنا أن نتذكر ذلك كله؛ فالفن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادى، فيما لاحظ إنجلز ، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادى من منظور مغاير؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية، ونمط من أنماط إنتاج السلعة. ومن السهل جدا أن ينسى النقد هذه الحقيقة، بما فيهم نقاد الماركسية؛ ذلك أن الأدب يتعامل مع الوعى الاجتماعى، ويفرنا - نحن الدارسين - بأن نقنع بالعمل داخل هذا المجال فحسب. والنقاد الذين أعرض لهم - فى هذا القسم - هم أولئك الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعى. وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية، تقع خارج الأدب، حيث مجال علم اجتماع الأدب، بل بوصفها حقيقة تحدد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد حد. إن هؤلاء النقاد - وبخاصة قائلتر بنيامين ويرتولت برخت - ينظرون إلى الفن - ابتداء - بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعا نحله تحليلا أكاديميا. صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصا ولكننا يمكن أن ننظر إليه - فى الوقت

نفسه - بوصفه نشاطا اجتماعيا، أى بوصفه شكلا من أشكال الإنتاج الاجتماعى الاقتصادى، يوجد جنبا إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج، وفى ثقة متبادلة معه.

## ٢-٥ فالتر بنيامين :

ويركز المنهج الذى اتخذه الناقد الألماني فالتر بنيامين على معالجة هذا الجانب<sup>(١٠)</sup>، حيث يلاحظ - فى مقاله الرائد «المؤلف بوصفه منتجاً» (١٩٢٤) - أن النقد الماركسى اعتاد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبى بالقياس إلى علاقات الإنتاج فى عصره، بدلا من أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبى داخل علاقات الإنتاج فى عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن الفن يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه فى ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج؛ أى يعتمد على أنماط معينة فى الرسم والنشر والعرض المسرحى... إلخ. هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفنى، تتضمن جماعاً من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقى المستهلك. ولقد أشرت من قبل إلى أن الماركسية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوى على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج، وأن كل مرحلة تختتم بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته، وعلى نحو لابد من أن يدمر معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالى العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التى تعوق حركته، أو تدمر الاشتراكية العلاقات الاجتماعية للرأسمالية، عندما تعوق الأخيرة التطور المتكامل لثورة المجتمع وتوزيعها العادل.

وتتمثل أصالة بنيامين فى تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه، وعلى نحو يغدو معه الفنان الثورى مطالبا بإعادة النظر فى قوى الإنتاج الفنى المتاحة، فلا يتقبلها تقبلا سلبيا، بل يطور منها ويثورها، عاملا على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقى، وبطريقة تزيح العائق الذى يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك فى أن السينما والراديو والتصوير الفوتوغرافى والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن. ومهمة الفن الثورى تطوير هذه الوسائل الجديدة للاتصال، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفنى. وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة، بل هو أمر تثوير وسائل الاتصال نفسها. إن بنيامين ينظر إلى الصحيفة مثلا، بوصفها وسيلة تلغى الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية، وتزيح الحاجز الذى يفصل بين الكاتب والشاعر، وبين الباحث والمعلق، بل بين المؤلف والقارئ (ما ظل قارئ الصحيفة على استعداد دائم لأن يصبح كاتباً). وبالمثل، فإن الأسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة «الكونسير»، وتجعل منه شكلا عتيقا. أما السينما والتصوير الفوتوغرافى فيغير كلاهما تغييرا جذريا من أشكال الإدراك التقليدية، ومن ثم التقنيات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفنى. ومن الضرورى - والأمر كذلك - ألا ينشغل الفنان الثورى بموضوع فنه فحسب، بل بوسائل إنتاجه بالقدر نفسه؛ فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسيا فى الفن، بل يرتبط بالكيفية التى يعيد بها الفنان بناء

الأشكال الفنية المتاحة، وعلى نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء والمشاهدين مشاركين في هذا الالتزام<sup>(١١)</sup>.

ويعود بنيامين إلى هذا الموضوع مرة أخرى، في مقاله عن «العمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي» (١٩٣٣)، فيذهب إلى أن الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها «هالة» من التفرد والتميز والتباعد والديمومة. ولكن الاستنساخ الآلي للرسم، مثلاً، قضى على هذا التفرد، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء. وإذا كان «البورتريه» يحافظ على تباعده عن الموضوع فإن صور آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، تقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد، فتقضى على أى سحر غامض ينطوى عليه الموضوع. يضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء، ما ظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية، فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمي «الفن الراقي». وإذا كان الرسم التقليدي يتيح لنا التأمل الهادئ بسكونه فإن الفيلم السينمائي يغير دوماً من إدراكاتنا، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها، صدمات لا تنفصل عن حياة المدينة الحديثة التي نعيش فيها، والتي تتميز بتصادم الإحساسيات المتقطعة المتجزئة. وإذا كان ناقد تقليدي مثل لوكاش ينظر إلى هذا التميز بوصفه علامة محزنة على تجزؤ التكامل الإنساني، في ظل الرأسمالية، فإن بنيامين يكشف في هذا التميز إمكانات إيجابية، ويرى فيه مهاداً لأشكال فنية تقدمية؛ فمشاهدة فيلم، والسير في زحمة مدينة،

والعمل على آلة، كلها تجارب صادمة، تجرد الموضوعات من هالتها. وتقنية «المونتاج» هي المعادل الفني لذلك كله؛ فالمونتاج (أى الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة في وعى المشاهد) هو المبدأ الأساسى للننتاج الفنى فى عصر التكنولوجيا، فيما يرى بنيامين<sup>(١٣)</sup>.

### ٥-٣ برتولت برخت والمسرح الملحمى :

لقد كان بنيامين صديقا حميما لبرتولت برخت وأول نصير له، بل إن التوافق الفكرى الذى جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبى الماركسى. لقد رأى بنيامين فى مسرح برخت التجريبى (المسرح الملحمى) نموذجا لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير فى المحتوى السياسى للفن وأدوات إنتاجه فى آن. وأية ذلك أن برخت «نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى، وبين النص والمنتج والممثل». وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبعى التقليدى تحطيمًا خلق معه نوعا جديدا من الدراما، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدعائى الأيديولوجية للمسرح البرجوازى، نقد يتلخص فى عبارة برخت الشهيرة عن «فعل التغريب». لقد أكد برخت أن المسرح البرجوازى يقوم على «الإيهام» والتسليم بأن العرض المسرحى يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر، هادفا من وراء ذلك إلى حث المتلقى على التعاطف مع العرض بحذر الإيهام، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئا حقيقيا يفتن المشاعر، وبطريقة يتحول معها المتلقى إلى مستهلك سلبى لموضوع فنى يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة، دون أن تثير المسرحية



هذا المتلقى أو تدفعه إلى التفكير فى الكيفية التى تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها، أو الكيفية التى يختلف هو بها عما تقدمه المسرحية. ولأن الإيهام الدرامى كل تام من حيث الظاهر، فى هذا المسرح البرجوازى، ولأنه يخفى حقيقة كونه مصنوعا، فإنه يمنع المتلقى من التفكير النقدى فى كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة.

ويذهب برخت إلى أن النظرية الجمالية التى يقوم عليها هذا النوع من المسرح تعكس عقيدة أيديولوجية، مؤداها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره، وأن وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تحذر أولئك الذين يقعون فى شرك هذه النظرية. ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة، مؤداها أن الواقع عملية من التغير المتقطع يصنعها البشر، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعا ثابتا بل واقعا متحركا، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجا لزمناها الخاص، على نحو يبعد بيننا وبينها، ويبرر اختلافها عنا واختلافنا عنها، وبطريقة تغدو معها المسرحية نفسها نموذجا لعملية الإنتاج هذه، أى تغدو انعكاسا «فى» الواقع الاجتماعى وليست انعكاسا «عن» هذا الواقع. وبدل أن تعرض المسرحية بوصفها وحدة مصمتة، وبطريقة توحى بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج، تعرض المسرحية بوصفها كيانا متقطعا، يقوم على تعارض داخلى، يشجع المتفرج على تكوين «رؤية مركبة»، رؤية تنبئه إلى الإمكانيات المتعددة المتصارعة فى أى موقف من المواقف. وبدل أن يتقمص الممثلون أدوارهم يتدربون على التبعاد عنها، كى يشعر بهم المتفرج بوصفهم ممثلين على خشبة مسرح وليسوا شخصيات من شخصيات الحياة اليومية؛ فهم يعرضون هذه

الشخصيات التى يمثلونها، «ويعرضون أنفسهم فى عرضهم لها» دون أن يتقمصوها، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يتمثلون بدور، كما لو كانوا يدللون بهذا الدور على شيء أو فكرة، أو يتأملون فيه تأملاً نقدياً يحاولون إيصاله من خلال العرض. ويقدر ما يتوسل الممثل - فى هذا النوع من الغموض - بمجموعة من الإيماءات التى تنشئ بالعلاقات الاجتماعية للشخصية، وبالأوضاع الاجتماعية التى تجعله - بما هو ممثل - يسلك هذا النحو دون ذاك فوق خشبة المسرح، فإنه لا يدعى - عند نقطة بكلمات الدور - عدم معرفته بما سوف يحدث، بل يبدى هذه المعرفة؛ لأنه يؤمن بحكمة برخت القائلة: «المهم هو ما يصبح مهما».

أما المسرحية نفسها فإنها لا تتشكل بوصفها وحدة عضوية، تشد المتلقى بما يشبه التنويم المغناطيسى من البداية إلى النهاية. إنها على الضد من ذلك، متباينة فى شكلها، لا تتساب بطريقة آلية، وتنطوى على تدخلات، وتتجمع مشاهدها بطرائق تعطل التوقعات العرفية، لتدفع المتلقى إلى التأمل النقدى فى العلاقات الجدلية بين الأحداث. ويتقطع انتظام الوحدة العضوية فى المسرحية البرختية باستخدام وسائل فنية مختلفة، منها الفيلم السينمائى، والبرجكتورات الخلفية، والأغنية، والرقص، دون أن تمتزج هذه الأشكال امتزاجاً سلساً، بل تقطع الحدث بدل أن تساعد على اكتماله المحكم، وبذلك كله يدفع الكاتب المسرحى المتلقى دفعا إلى لون من الخبرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة فى العرض، وعلى نحو يفضى معه «فعل التغريب» إلى الاغتراب بهذا المتلقى عن العرض، ليمنعه من أن يتحد بالمسرحية

الاتحاد الوجدانى الذى يشلُّ قوى الحكم النقدى عنده. إن فعل التغريب قرين عرض تجربة غير مألوفة فى ضوء غير مألوف، على نحو يدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التى كان يسلم بها سلفاً؛ فهو نقيض فعل الإيهام فى المسرح البرجوازى، ذلك المسرح الذى يقوم على تطبيع أشد الحوادث غرابية، وتهينة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المألوف استهلاكاً مخدراً. وما دام المشاهد فى المسرح البرختى يغدو مؤهلاً لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التى يجسدها هذا العرض، فإن هذا المشاهد يغدو خبيراً مشاركاً فى ممارسة ذات نهاية مفتوحة، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع اكتمل إنجازه بعيداً عنه. ولذلك فإن نص المسرحية نفسه يظل نصاً مؤقتاً دائماً. قد يعيد برخت كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين، أو يشجع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة فى إعادة الكتابة، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختيار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض؛ فهى تجربة لا تكتمل بذاتها، بل بإدراك المشاهد لها. أما دار العرض المسرحى فتغدو داراً لا محل فيها للأوهام، أقرب إلى المجمع الذى يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات؛ فهى دار مسرح «علمى» يوافق عصر العلم. ومع ذلك كله، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقى إلى الاستمتاع، ضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة «حسية مرحة» (بل يود لو دخن المشاهدون، لو ساعدهم التدخين على وضع الاسترخاء المتأمل). وإذا كان على المشاهد «أن يفكر فى الحدث»، وأن يرفض التقبل السلبي، فإن

ذلك لا يعنى نبذ الاستجابة الانفعالية «فالمرء يفكر وهو يشعر، ويشعر وهو يفكر».

## ٥-٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثورى الذى يغير أنماط إنتاج الفن بدلاً من أن يقنع بما هو متاح منها. والحق أن هذه النظرية ليست من ابتكار بنيامين تماما؛ فلقد تأثر فيها بأفكار المستقبلين والتشيديين الروس، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسريالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفنى. ولكن النظرية تطور راقٍ متميز على الرغم من ذلك. ويهمنى - فى هذا المقام - أن أناقش مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب المترابطة للنظرية. يتمثل أولها فى المعنى الجديد الذى تطرحه النظرية للشكل، ويتصل ثانيها بالتحديد الجديد الذى تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحديد النتاج الفنى نفسه.

إن الشكل الفنى الذى ظل منطقة يحوطها علم الجمال بالرعاية لوقت طويل قد أصبح ينطوى على بعد جديد فى أعمال برخت وكتابات بنيامين. لقد أوضحت أن الشكل الفنى يجسد أنماط الإدراك الأيديولوجى، ولكن هذا الشكل قد أصبح يجسد وضعاً معيناً من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين<sup>(١٣)</sup>. صحيح أن أنماط الإنتاج الفنى المتاحة فى المجتمع (كإمكان أن يطبع المجتمع آلاف النسخ من النصوص، أو يقتصر الأمر على مجرد مخطوطات تتداولها الأيدي فى

دائرة محدودة) عامل حاسم فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين «المنتجين» و«المستهلكين». ولكن هذه الأنماط عامل لا يقل حسما فى تحديد شكل العمل الأبقى نفسه، فالعمل الذى يُباع فى السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافا بينا فى شكله عن العمل الذى يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدود، تماما مثلما تختلف المسرحية المعدة للمسرح الشعبى فى أعرافها الشكلية عن تلك التى تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدود الكراسى. ولذلك، فإن علاقات الإنتاج الفنى هى علاقات داخلية فى الفن نفسه، بمعنى أنها تُسهم داخلها فى تشكيل العمل الفنى. يضاف إلى ذلك، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يقضى إلى تغير العلاقة التى تصل بين الفنان والمتلقى، فإن ذلك التغير يقضى إلى تغير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين. إننا نفكر تلقائيا فى العمل الفنى بوصفه نتاج مؤلف فرد متباعد عن الآخرين. ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التى يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية. ولكن وسائل الاتصال الحديثة، أو الوسائل التقليدية المحولة، تتيح إمكانات نضرة جديدة فى مجال التعاون بين الفنانين. ولم يكن إروين بسكاتور (المخرج المسرحى التجريبى، الذى تعلم منه برخت الكثير) ليتردد فى الاستعانة بهيئة كاملة من المسرحيين لتعمل معه فى المسرحية، بل بفريق من المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل.

ولا ينفصل التحديد الجديد الذى تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق. إن المؤلف منتج أساسا، ويمثل - من حيث كونه منتجا - أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى. ولذلك، يعارض كل من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكى الذى يرى فى المؤلف خالقا، أو كائنا

علوياً يستحضر مخلوقاته بطرائق خفية من العدم؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردى يعنى استحالة التفكير فى الفنان بوصفه صانعاً، له جذوره المرتبطة بتاريخ محدد، ويمارس عمله بأنوات خاصة متاحة له. ولقد كان ماركس وإنجلز على وعى بخطر هذا المفهوم الصوفى فى تقديمهما رواية (يوجين سو)، فذهبا إلى أن فصل العمل الفنى عن صاحبه «من حيث هو ذات تاريخية حية» إنما هو «تشجيع لقوة إعجاز تنطلق بها الكتابة»، على نحو يفضى إلى تجريد الفن من تاريخيته، ويحول العمل الأدبى إلى معجزة غريبة بلا دافع محدد.

ويتصدى بيبير ماشرى - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق، فالمؤلف - عنده - منتج فى المحل الأول، يعمل فى مواد معينة ، هى الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيدولوجيات، ليستخرج منها نتاجاً جديداً. ولكن المؤلف لا يصنع المواد التى يعمل فيها، بل تأتى إليه هذه المواد مصنعة سلفاً ليعمل فيها، على نحو ما يجمع العامل فى مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز. ويدين ماشرى فى هذا الفهم إلى جهد لوى ألتوسير الذى زوده بمفهوم «الممارسة» praxis خصوصاً حين يقول ألتوسير:

«أعنى بالممارسة عموماً أى عملية لتحويل أى مادة خام متاحة محددة إلى إنتاج محدد، ذلك التحويل الذى يتأثر بعمل إنسانى محدد، ويقوم على استخدام أدوات محددة (للإنتاج)».

هذا الفهم للممارسة ينطبق على الفن؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة، أى تقنيات خاصة بفنه ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد. وليس هناك أى سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إعجازاً من غيره<sup>(١٤)</sup>.

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذى يعيد تحديد العمل الفنى نفسه، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن. إن المسرح البرجوازى - فيما رآه برخت - يهدف إلى مجرد المس العابر للمتناقضات على نحو يخلق تألقاً زائفاً. وما يحدث فى هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الماركسية، خصوصاً لوكاش فيما رأى برخت أيضاً. ولا شك أن المعركة التى اشتعلت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - فى الثلاثينيات - هى واحدة من أهم المعارك الحاسمة فى النقد الماركسى. لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه «وحدة تلقائية»، توفق بين المتناقضات الرأس مالية، أى توفق بين الجوهر والمظهر، وبين العينى والمجرد، وبين الفردى والوحدة الشاملة للمجتمع. وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتآلف، ليتغلب على هذه المتناقضات التى تمثل جوانب الاغتراب. ولم يكن برخت يرى فى هذه النظرة سوى حنين رجعى إلى الماضى. ومهمة الفن - عنده - هى الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها؛ فالفن بكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية. ولكى يحقق الفن هذه المهمة، فمن الضرورى ألا يكون العمل الفنى كاملاً الكمال المتكامل فى ذاته، أى لا يكتمل إلا بالطريقة التى يستخدم بها، ومن خلال فعل الممارسة الذى يجعل من عملية الاستهلاك جانباً من

عملية الإنتاج. وكان برخت يتابع - فى هذا المنظور - ما سبق أن أشار إليه ماركس فى كتابه «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى»، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك، وما قاله - فى «الأسس» - من «أن الإنتاج لا يخلق موضوعا لذات فحسب، بل ذاتاً لموضوع فى الوقت نفسه».

### هـ- واقعية أم حداثة :

كان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور فى قضية الواقعية، وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية فى وقته، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية فى ذلك الوقت، فى مقابل برخت الذى كان يصنف بوصفه «يساريا» ثوريا مرييا. لقد رد برخت على لوكاش فيما وجهه الأخير إلى فنه من اتهام بالانحطاط الشكلى. فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد تحديد شكلى للواقعية، بمعنى أنه يثبت تثبيتا توثيقيا شكلا أدبيا لا يعدو أن يكون نسبيا من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية فى القرن التاسع عشر)، ويفرض هذا الشكل فرضا دوجماتيا بوصفه نموذجا أرقى على كل ما عداه. وفى ذلك ما يؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخى للشكل؛ إذ كيف يمكن - فيما يقول برخت - أن نستعير الأشكال التى نتجت عن مرحلة سابقة فى الصراع الطبقي لنفرضها على المبدعين، كى يعيدوا خلقها فى مرحلة لاحقة؟ إن ذلك أشبه برفع شعار يقول: «كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم!». ويقدر ما سخر برخت من «واقعية» لوكاش فإنه وسمها بالشكلية، وبأنها واقعية أكاديمية غير



تاريخية، تقتصر على مجال الأدب وحده، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع المتغيرة التي تنتج الأدب، بل هي واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفنة من الروايات بدل أن تتسع لتشمل كل الأنواع الأدبية. ولقد رأى برخت في لوكاش نموذجاً لحالة الناقد الأكاديمي التأملي وليس الفنان الممارس، أى نموذجاً للناقد الذى تقوقع فى مقولات ضيقة فعجز عن فهم التقنيات الحديثة، فارتاب فيها ووسمها بالانحطاط، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة فى القرن التاسع عشر. ليس هذا فحسب، بل جعل برخت من لوكاش مثالياً طوباوياً، يريد العودة إلى «الأيام القديمة الجميلة»، على النقيض منه ومن صديقه بنيامين؛ فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من «الأيام الجديدة الفاسدة». وبقدر ما كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطليعية فى ريبة، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة؛ فهى تجسيد لمهارات متجددة اكتسبها الإنسان، كإكتسابه القدرة على التسجيل التلقائى والجمع السريع بين التجارب. ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة، فهو مشعوذ قديم لا يتقن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى فى أدب القرن التاسع عشر. وقد تنتمى هذه الشخصيات إلى وضع تاريخى لعلاقات اجتماعية، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية. وعلينا - والأمر كذلك - أن نبحث عن أنماط مختلفة من التشخيص، تختلف اختلافاً جذرياً عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات. وإذا كانت الاشتراكية تشكل فرداً مختلفاً فإنها تستلزم شكلاً مختلفاً يسهم فى تشكيل هذا الفرد.

وليس معنى ذلك أن برخت يتخلى عن مفهوم الواقعية، بل يهدف إلى توسيع أفقها:

«يجب أن يكون فهمنا للواقعية فهما سياسيا رحبا يتجاوز كل الأعراف... ولا ينبغي أن نقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة - جديدة أو قديمة، جربت أو لم تُجرب، مأخوذة من الفن أو من غيره - لنصور للبشر الواقع في شكل يعينهم على التحكم في هذا الواقع».

وليست الواقعية - بهذا المعنى - مسألة نوع أو أسلوب أدبي محدد، أو حتى «مجرد شكل»، بل هي نوع الفن الذي يكتشف القوانين والتطورات الاجتماعية، ويعرّي الأيديولوجية السائدة، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التي تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية. ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التحقق في الواقع بالضرورة، بالمعنى الضيق لخلق أنسجة الأشياء ومظاهرها، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات «الفانطازيا» والاختراع؛ فليس كل عمل يمنحنا الشعور الحقيقي بالعالم عملا واقعيًا بالضرورة<sup>(١٥)</sup>.

## ٦-٥ الوهم والإنتاج:

يتيح لنا موقف برخت - على هذا النحو - علاجاً للريبة الستالينية الجامدة إزاء الأدب التجريبي، التي كانت مسئولة عن تشويه عمل مثل «معنى الواقعية المعاصرة» للوكاش. وتتضمن النظرية الجمالية التي

طرحها برخت وبنيامين نقدا قاسيا للدعوى المثالية التى ترى أن التكامل الشكلى للعمل الأبقى يكشف عن ضياع الانتلاف فى الحاضر، ويتنبأ بالانتلاف فى المستقبل. وتلك دعوى ذات ميراث طويل، يبدأ بهيجل ويمر بشيلر وشيلنج وينتهى بهربرت ماركوز. ولقد ذهب هيغل - فى «فلسفة الفن» - إلى أن دور الفن يتمثل فى إثارة كل قوى الروح الإنسانى، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق، لحفز الإنسان على الوعى بترائه الخلاق. أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالى يعادى الفن ويضر به، ويحول كل نتاج اجتماعى إلى سلعة للبيع، لما ينطوى عليه هذا المجتمع من جمود مادى، وتغليب للكم على الكيف. ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدرات الإنسانية ليس أمرا مطلقا، وإنما هو أمر يعتمد على تحول المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدرات من عقالها. ولذلك أكد ماركس - فى «مخطوطات فلسفية واقتصادية» (١٨٤٤) - أن «ثراء الحواس الإنسانية الذاتية» لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاغتراب الاجتماعى، وحين يكتمل الحس الإنسانى الذاتى على نحو يجعل «الأذن موسيقية، والعين كاملة فى استجابتها إلى الشكل الجميل، باختصار: تغدو الحواس محققة للمتعة الإنسانية... متقدمة من ناحية... ومثمرة من ناحية ثانية».

ومن هذا المنظور، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه، عند ماركس؛ فالفن نتاج قسمة العمل التى تؤدى إلى انفصال العمل المادى عن العمل الذهنى، فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ، على نحو يؤدى إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين منعزلة نسبياً عن الأدوات المادية للإنتاج. ولقد ذهب

تروتسكى إلى أن الثقافة نفسها نوع من «فائض القيمة» الذى يعتمد فى نموه على الاقتصاد والفائض المادى للمجتمع، وقال - فى «الأدب والثورة» - إن الفن «يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة». وصحيح أن الفن قد ينقلب إلى سلعة مشدودة إلى الأيديولوجيا، فى المجتمع الرأسمالى، ولكنه يظل قادرا على أن يتجاوز جزئيا هذه القيود، فيظل قادرا على أن يمنحنا نوعا من الحقيقة، ليست هى الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع، ولكنها الحقيقة التى تصور لنا معاناة البشر لأوضاعهم فى الحياة، واحتجاجهم عليها<sup>(١٦)</sup>.

وقد لا يختلف برخت مع نقاد الهيجلية الجديدة فى أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناته، ولكنه يلح على أن هذه الإمكانيات إمكانيات تاريخية متعينة، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية، كما يلح على أن الأساس الإنتاجى هو الذى يحدد مدى هذه الإمكانيات. وبرخت - فى هذا الإلحاح - يتفق اتفاقا كاملا مع ماركس وإنجلز اللذين قالوا فى الأيديولوجيا الألمانية: «لقد كان رافائيل - كغيره من الفنانين - مشروطا بالتقدم التقنى الذى حدث قبله فى الفن، وينظام المجتمع ويتقسيم العمل فى المنطقة التى عاش فيها».

ومع ذلك كله، فإن هناك خطراً واضحاً يكمن فى التركيز على الأساس التكنولوجى للفن، وأعنى به فخ النزعة التكنولوجية، أى الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هى العامل الحاسم فى التاريخ، وليس المكان الذى تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل. ويقع برخت وبينامين فى هذا الفخ أحيانا، خصوصا حين لا يجيب عملهما عن السؤال: كيف يتسوق تحليل الفن بوصفه نمطا للإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطا لتجربة؟

بعبارة أخرى: ما العلاقة بين «البنية التحتية» و«البنية الفوقية» فى الفن نفسه؟ لقد انتقد ثيودور أڤورنو صديقه وزميله بنيامين نقدا صائبا فى هذا الجانب، وذلك لما لاحظته أڤورنو من أن بنيامين يلجأ أحيانا إلى نموذج بالغ التبسيط لهذه العلاقة، فيبحث بحثا خاطئا عن مماثلات ومشابهات بين حقائق اقتصادية منعزلة، وحقائق أدبية لا تقل عنها انعزالا، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية علاقة مجازية فى المحل الأول. ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التى تميز طريقة بنيامين فى الدراسة، خصوصا لو قارنا بين هذه الطريقة والمناهج المنظمة المتسقة التى يستخدمها لوكاش وجولدمان.

ولكن البحث عن كيفية لوصف العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الفن، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التى لابد للنقد الماركسى من القيام بها الآن. وقد نتعلم - فى هذا المجال - شيئا من النقد الماركسى للفنون الأخرى. وأنا أفكر فى دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص، حيث يذهب برجر إلى أن رسم الزيت لم يتطور من حيث هو نوع فنى إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتعبير عن أسلوب أيديولوجى محدد فى رؤية العالم، أسلوب لم تلائمه التقنيات الأخرى. إن رسم الزيت خلق كثافة معينة، ورونقا وصلابة فيما صور، كما أنه صنع بالعالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية، عندما حول الأشياء إلى موضوعات متساوية، وعلى نحو غدا معه الرسم نفسه - أو اللوحة - موضوعا أو سلعة تُباع وتُقتنى، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة الملكية

التي تمثل العالم من هذه الزاوية. وذلك وضع يواجهنا بمجموعة من العوامل المترابطة: يتصل أولها بمرحلة الإنتاج الاقتصادي في المجتمع، أى المرحلة التي بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفه تقنية خاصة للإنتاج الفنى. ويتصل ثانيها بجماع العلاقات الاجتماعية بين الفنان والمتلقى (المنتج/ المستهلك، والبائع/ المشتري) ارتبطت به هذه التقنية. ويتصل ثالثها بالعلاقة التي وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية، وعلاقات الملكية العامة من ناحية أخرى. ويتصل رابعها وآخرها بالسؤال عن الكيفية التي تجسدت بها الأيديولوجيا التي دعمت علاقات الملكية فى شكل معين من الرسم، أى فى طريقة بعينها من طرائق النظر إلى الموضوعات وتصويرها. إن هذا النوع من التفكير الذى يربط بين أنماط الإنتاج وتعبير الوجه المثبتة على قماش اللوحة هو نوع التفكير الذى يجب أن يطوره النقد الماركسى بمصطلحاته الخاصة المرتبطة بطبيعة الأدب نفسه.

وهناك سببان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك: أولهما أننا لن نكون قادرين على الفهم الكامل لحاضرنا الخاص - وعلى تغييره فى الوقت نفسه - إلا إذا ربطنا أدب الماضى بمعركة البشر ضد الظلم والاستغلال، ولو بطريقة غير مباشرة. وثانيهما أن عجزنا عن القيام بهذه المهمة يجعلنا أقل قدرة على قراءة النصوص الأدبية، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التى تسهم فى تشكيل فن أفضل وبناء مجتمع أمثل؛ فالنقد الماركسى ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير «الفردوس المفقود» أو «ميدلمارش»، بل هو جانب من تحررنا من الظلم. وذلك هو السبب الذى يجعله جديرا بالناقشة التفصيلية فى كتاب.

## الهوامش

(١) قد يرفض كثير من النقد غير الماركسي مصطلح «الشرح» على أساس أنه مصطلح ينتهك «سر» الأدب، ولكنني أستخدمه - في هذا المجال - لأنني أوافق بيير ماسرى على ما ذهب إليه في كتابه عن «نظرية الإنتاج الأدبي» «باريس، ١٩٦٦» من أن مهمة الناقد ليست «تفسير» interpretation بل «شرح» explanation النص، ذلك لأن تفسير النص يعني - عند ماسرى - تنقيح هذا النص أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغي أن يكون عليه النص؛ فالشرح - بهذا المعنى - نوع من الرفض للنص على ما هو عليه. أما النقد التفسيري فهو نقد لا يفعل شيئاً سوى تكرار النص، وتعديله وإحكامه، في سبيل عملية استهلاك أيسر، ويدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأعمال الأدبية فإنه لا يقول شيئاً ذا بال في آخر المطاف.

(٢) يمكن لنا أن نضع القضية في إطار أكثر تركيباً فنقول: إن أثر الأساس الاقتصادي لا يظهر على نحو مباشر في «الأرض الخراب»، ولكن هذا الأساس هو الذي يحدد - في التحليل الأخير - حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية «الدينية، والفلسفية،... إلخ»، ويحدد العلاقات البنوية المتبادلة بين هذه العناصر التي تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها.

(٣) لا أقصد من وراء هذه الإشارة رفض كريستوفر كودويل بوصفه «ماركسيا فجا»؛ فقد حاول هذا الناقد بناء علم جمال ماركسي شامل، في أوضاع تاريخية غير ملائمة.

(٤) ولد لوكاش في بودابست عام ١٨٨٥ لأب ثري من رجال البنوك، وتأثر في شبابه بفلسفة هيجل التي طبعت بطابعها كتابيه الباكرين عن «الروح والأشكال» (١٩١١) و«نظرية الرواية» (١٩٢٠)، ولقد انضم إلى الحزب الشيوعي عام ١٩١٨، وأصبح مفوضاً للتعليم أثناء الكوميون المجري، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكوميون، حيث ألقى كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، الذي أدان الكومنترن طابعه المثالي. ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى هتلر سلطة الحكم

فى ألمانيا، وتفرغ للدراسات الأدبية، فكتب «دراسات فى الواقعية الأوروبية» (الترجمة الإنجليزية، لندن ١٩٧٢) وه الرواية التاريخية» (لندن ١٩٦٢)، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥، وأصبح وزيرا فى حكومة ناجى عام ١٩٥٦ بعد الانتفاضة المعادية للاتحاد السوفيتى. وقد نفى إلى رومانيا حوالى عام عاد بعده إلى المجر، حيث نشر «معنى الواقعية المعاصرة» (لندن ١٩٦٢)، ودراسات عن لينين وهيجل وجوته»، وأخيرا كتابه الضخم عن «علم الجمال».

(٥) يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نقص أخرى فيما قال به جولدمان، منها أن هناك تقابلا خاطئا بين «رؤية العالم» و «الأيديولوجيا»، واضطرابا فى مواجهة مشكلة القيمة الجمالية، ومفهوما غير تاريخى عن الأبنية العقلية، وتفسا وضعيا ينطوى عليه المنهج.

(٦) على أى حال، كان جدانوف يسمح للكتّاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون ما بعد الثورة.

(٧) لم يقرأ لينين - فى حقيقة الأمر - تعليقات إنجلز عندما كتب مقالاته عن تولستوى.

(٨) أدین فى هذه النقطة للأستاذ س.س. بروير من جامعة أكسفورد.

(٩) يتشابه ما قام به ويست تشابها ملتويا مع ما قام به سارتر فى كتابه «ما الأدب» (الترجمة الإنجليزية، لندن ١٩٦١)، حيث يذهب سارتر إلى أن القارئ يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة، ومن ثم إلى حرية الكاتب الذى يتوجه إلى القارئ ليسهم معه فى إنتاج العمل. و إذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجديد العالم فإن غاية الفن هى الكشف عن العالم بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية. وملاحظات سارتر مفيدة فى هذا المجال، برغم ما تنطوى عليه من مسحة فردية وجوية.

(١٠) ولد فالتر بنيامين فى برلين عام ١٨٩٢ لأسرة يهودية ثرية، وكان طالبا نشطا فى الحركات الأدبية الرائيكالية. وكتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه عن أصول تراچيديا الباروك الألمانية، التى نشرت فيما بعد بوصفها إحدى أهم أعماله. عمل ناقدا، وكاتب مقالات، ومترجما فى برلين وفرانكفورت بعد الحرب العالمية الأولى. وتعرف الماركسية بفضل إرنست بلوخ، وأصبح



صديقا حميما لبرتولت برخت. فرُّ إلى باريس عام ١٩٣٣ عندما وصل الحزب النازي إلى الحكم في ألمانيا، وعمل في باريس. وحاول الفرار إلى إسبانيا بعد سقوط باريس. وانتحر بعد أن اعتقل أثناء فراره.

(١١) قارن هذه الفكرة بما يؤكد أنطونيو جرامشي في «مذكرات السجن»: حيث يقول: «إن خصوصية المثقف الجديد لا يمكن أن تتمثل في بلاغته؛ فالبلغة مظهر خارجي، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر، بل تتمثل هذه الخصوصية في مشاركته الفعالة في الحياة بوصفه بانيا ومنظما، مقنعا دائما، وليس مجرد خطيب ساذج».

(١٢) يزداد وضوح فكرة بنيامين عن أثر الصدمة بمراجعة بحثه عن «شارل بودليير: الشاعر الغنائي في عصر الرأسمالية العالمية»، وما كتبه بعنوان «تفريغ مكتبتي»، حيث يتأمل ميله الخاص إلى التجميع، وحيث يرى أن تجميع الموضوعات اعتراف بفوضى الماضي ورفض لتفرد هذه الموضوعات، كما يرى أن التجمع ليس تنظيما متسقا للموضوعات أو اختزالا لها في مقولات، بل هو طريقة لتدمير سلطة الماضي الجائرة بتحرير أجزاء منه.

(١٣) قارن هذه الفكرة بما يذهب إليه ألتوسير - في كتابه «لينين والفلسفة» - حين يقول: «إن الاستهلاك الجمالي والخلق الفني هما بمثابة شيء واحد».

(١٤) يعارض ماسري - في نهاية الأمر - فكرة «الذات الفردية» للمؤلف، سواء كانت هذه الذات تقترب بمعنى الخلق أو معنى الإنتاج. ولكنه - مع تهوينه من شأن الذات الفردية للمؤلف - لا يصل إلى حد القول بأن النص «ينتج نفسه» من خلال المؤلف. وعلى كل، فمثل هذه النظرة توازي الأفكار التي يعمقها دارسو السيميوطيقا، الذين يتحلقون حول المجلة الباريسية Tel Quel، والذين ينظرون إلى النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة، يقوم بها المتلقي، مطورين - في ذلك - بعض الأفكار الماركسية والفرويدية.

(١٥) يجب التمييز - في هذا المقام - بين وضع برخت ووضع الناقد الفرنسي روجيه جارودي في كتابه «واقعية بلا ضفاف» (باريس ١٩٦٣)، ذلك أن جارودي يحاول توسيع مصطلح «الواقعية»، ليجعل منه مصطلحا يستوعب الكتاب الذين رفضهم نقاد الواقعية من قبل. ولكن جارودي أقرب إلى لوكاش منه إلى برخت؛ فهو يوحد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعي العظيم على نحو

ما يفعل لوكاش. وكل ما في الأمر أنه أكثر تحرراً في فهمه الواقعية من  
لوكاش.

(١٦) مع أن الفن في ذاته ليس طرازاً علمياً من طرز الحقيقة، فإنه قادر على  
توصيل تجربة الفهم العلمي (أعني الثوري) للمجتمع، فتلك هي التجربة التي  
يزودنا بها الفن الثوري.

## علم اجتماع الأدب الوضع ومشكلات المنهج (\*)

لوسيان جولدمان

يثمر علم اجتماع الثقافة البنيوي التوليدى عددا من الأعمال، تتميز بحقيقة مؤداها أن القائمين بهذه الأعمال - فى سعيهم إلى تأسيس منهج فعّال لدراسة إيجابية للحقائق الإنسانية والخلق الثقافى بوجه خاص - يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفى، يمكن أن يوصف تعميما بالجدلية.

ويترتب على ذلك أن هذا الاتجاه يمكن تقديمه بوصفه جهدا لبحث إيجابى يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطابع، أو بوصفه يتجه إلى بحث إيجابى فى المحل الأول؛ ليشكل - فى النهاية - أساسا منهجيا لسلسلة كاملة من أنشطة البحث النوعية.

ولما كان المنهج الذى يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طُبّق فى مناسبات عديدة، فإننا نسعى إلى تبني المنهج الذى يفرضه الاتجاه الثانى. ولكن من المهم أن نؤكد ابتداء - دون أمل كبير فى فاعلية

---

(\*) هذه ترجمة بحث:

"Genetic Structuralism in the Sociology of Literature" by Lucien Goldmann, Published in "Sociology of Literature and Drama: Selected Readings", edited by Elizabeth and Tom Burns, Penguin, London, 1973

التحذير، إذ تتأبى الأهواء على النصيح - أن الملاحظات القليلة التالية بطابعها العام والفلسفى لا تصدر عن أى مقصد تأملى، وأنها لا تطرح إلا بوصفها ملاحظات أساسية للبحث الإيجابى.

والملاحظة الأولى التى يستند إليها الفكر البنىوى التولىدى هى أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، أى أن هذا التأمل جزء - يتفاوت فى الأهمية حسب الظروف بالطبع - من الحياة العقلية لهذا المجتمع و- من ثم - الحياة الاجتماعية بوصفها كلا، ويقدر ما يشكل هذا التأمل جزءا من الحياة الاجتماعية فإنه يغيرها بما يحزره من تقدم، على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته.

وعلى هذا الأساس فإن الفكر ذاته فى العلوم الإنسانية يشكل - إلى حد ما على الأقل، ويعدد من التوسطات - جزءا من الموضوع الذى تتوجه نحوه، كما أن هذا الفكر - من ناحية أخرى - لا يؤسس بداية مطلقة، ويتشكل - عموما - بمقولات المجتمع الذى يدرسه، أو المجتمع الذى ينبع منه. وإذن فإن موضوع البحث هو أحد العناصر المكونة - بل واحد من أهم العناصر المكونة - لبنية فكر الباحث أو الباحثين.

ولقد لخص هيجل ذلك كله فى صيغة موجزة بارعة، هى «وحدة الذات والموضوع فى الفكر». ونحن نخفف الطابع الراديكالى لهذه الصيغة فحسب، أعنى الطابع الملازم لمثالية هيجل التى لا ترى فى الواقع سوى الروح، فنستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى، أكثر توافقا مع وضعنا المادى الجدلى، ذلك الوضع الذى يصبح معه الفكر جانبا

مهما - ولكن مجرد جانب فحسب - من الواقع. أى أننا نتحدث عن الوحدة الجزئية للذات والموضوع فى البحث، تلك الوحدة التى لا تلزم كل فروع المعرفة، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية على وجه التحديد.

وأيا كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلتا الصيغتين تؤكد - ضمنا - أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها طابع موضوعى كطابع العلوم الطبيعية، وأن تدخل قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها فى بنية الأفكار النظرية هو - فى الوقت الحاضر - أمر عام وحتمى، فى العلوم الإنسانية.

ولا يعنى ذلك - قطعاً - أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل - مبدئياً - إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة. إن الدقة قائمة، وإن اختلفت فحسب، فضلاً عن أنها تسمح بدرجات من التثبيت لا يمكن استبعادها.

أما الفكرة الأساسية الثانية الملزمة لأى علم اجتماع جدلى فهى أن الحقائق الإنسانية استجابات لذات فردية أو جماعية، تحاول تعديل موقف من المواقف، على نحو يوافق مطامح هذه الذات. ويعنى ذلك أن كل سلوك - ومن ثم كل حقيقة إنسانية - له خاصيته الدالة التى لا تتضح دائماً، ولكن لابد للباحث من أن يسلط عليها الضوء ببحثه.

ويمكن التعبير عن الفكرة نفسها بطرائق مختلفة، فنقول - مثلاً - إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) ينحدر إلى تعجيل موقف، تستشعر الذات عدم توازنه، فتؤسس موقفاً متوازناً، أو - بعبارة أخرى - إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) يمكن

أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية ومحاولة لحل هذه  
المشكلة.

وانطلاقاً من هذه المبادئ فإن المفهوم البنيوي التوليدي - وخالفه  
هو جورج لوكاش بلا نزاع - يدعم تحولاً جذرياً في مناهج علم اجتماع  
الأدب. إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم - وأغلب الدراسات  
الجامعية التي أعقبته - كانت مشغولة - وما زالت - بمضمون الأعمال  
الأدبية والعلاقة بين هذا المضمون والوعى الجماعى، أى أنها اهتمت  
بالطرائق التي يفكر بها البشر، ويسلكون تبعاً لها فى حياتهم اليومية.  
ولما كانت هذه هى نقطة الارتكاز فى تلك الدراسات فقد كان من  
الطبيعى أن ننتهى إلى نتيجة مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأعمال  
الأدبية ومضمون الوعى الجماعى هى الأكثر تعدداً، وأن علم اجتماع  
الأدب يغزو أكثر فاعلية بالقرن الذى يكشف معه دارس هذه الأعمال عن  
ضالة خياله الخلاق، ويقنع بسرد تجاربه بأقل قدر ممكن من التغيير.  
يضاف إلى ذلك، أن هذا النوع من البحث لابد أن يدمر وحدة العمل  
الأدبى، بمنهجه المتبع، لأنه لا يركز انتباهه فى العمل إلا على كل ما هو  
مجرد استنساخ للواقع التجريبي والحياة اليومية. إن هذا النوع من  
علم الاجتماع - باختصار - يثبت أنه أكثر جدوى عندما تكون  
الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة فى جودتها، بل إن ما يتم البحث عنه فى  
هذه الأعمال هو طابعها الوثائقي وليست خصائصها الأدبية.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن لا تتظر الأغلبية العظمى من  
المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا بوصفه ذا قيمة نسبية فى  
أفضل حالاته، وقد يرفضونه بالكلية فى بعض الأحيان. أما علم

الاجتماع البنىوى التولىدى فأنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك فحسب بل مناقضة تماما. ونود أن نذكر - هنا - خمساً من أهم هذه الفرضيات:

١- إن العلاقة الأساسية بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى، بل بالأبنية العقلية فحسب، أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل كلا من الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية والعالم التخيلى الذى يخلقه الكاتب.

٢- إن تجربة الفرد الواحد أقصر وأضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية، فخلق هذه البنية لا يمكن إلا أن يكون نتيجة لنشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم فى موقف متشابه، أى لعدد من الأفراد الذين يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة، تعيش لفترة طويلة، وبطريقة مركزة، سلسلة من المشكلات، تسعى إلى إيجاد حل دال لها. ومعنى ذلك أن الأبنية العقلية، أو أبنية المقولات الدالة - إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تحديدا - ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية.

٣- إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس - فى الحالات الأكثر إيجابية للباحث - تماثلا دقيقا إلى حد كبير وعلاقة بسيطة دالة فى أغلب الأحوال. ولذلك قد يحدث فى هذه الأحوال - بل يحدث بالفعل فى أغلب الحالات - أن تتماثل مضامين متغايرة الخواص تماما بل متعارضة، أو توجد هذه المضامين المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات. إن

عالمًا خياليًا واضحًا في تباعده التام عن أى تجربة متعينة - كما يحدث فى الحكاية الخرافية على سبيل المثال - يمكن أن يتمثل فى بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها، أو يرتبط بهذه التجربة ارتباطًا دالًا على أقل تقدير. وليس هناك - والأمر كذلك - أى تناقض بين وجود علاقة محكمة تربط الخلق الأدبى بالواقع الاجتماعى والتاريخى من ناحية وأقوى خيال خلاق من ناحية ثانية.

٤- ومن هذا المنظور، فإن قمم الخلق الأدبى لن تدرس بوصفها أعمالاً عادية، بل بوصفها روائع يلائمها هذا البحث الإيجابى بوجه خاص. يضاف إلى ذلك أن أبنية المقولات التى ينشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هى ما يعطى العمل الأدبى وحدته على وجه التحديد، فهى أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل الأدبى - وطبيعته الأدبية الحقة - فى الحالة التى نغنى بها.

٥- إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى، والتى تتحول إلى عالم تخيلى يخلقه الفنان، ليست أبنية واعية أو لا واعية **unconscious** بالمعنى الفرويدى للكلمة، أى ذلك المعنى الذى يفترض عملية كبت. إنها عمليات غير واعية **nonconscious** شبيهة - من بعض الجوانب - بتلك العمليات التى تحكم عمل أبنية الأعصاب والعضلات وتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيماءاتنا. وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية - ومن ثم فهم العمل الأدبى - لا يمكن أن يتم بدراسة أدبية محايدة، أو بدراسة المقاصد الواعية للكاتب، أو سيكولوجية اللاوعى، بل بالنمط البنىوى الاجتماعى من البحث فحسب.



ولهذه النتائج ثمار منهجية مهمة: إنها تلمح إلى أن كل دراسة إيجابية - فى العلوم الإنسانية - يجب أن تبدأ بجهد لتشريح الموضوع المدروس، على نحو يبدو معه الموضوع مركبا من استجابات دالة، تفسر بنيتها معظم الأوجه الجزئية التجريبية التى يواجهها الباحث.

ويعنى ذلك - فى حالة علم اجتماع الأدب - أن على الباحث أن يسعى - ابتداء، كى يفهم العمل الذى يدرسه - إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليا النص بوصفه كلا، كما يجب عليه بالتالى أن يراعى قاعدة أساسية لا يحترمها المتخصصون فى الأدب غالبا لسوء الحظ، وهى أن عليه تفسير النص كلا دون إضافة شىء إليه. ويعنى ذلك - بالمثل - أن على الباحث القيام بشرح تشكل النص أو تولده، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبى، أى أنه عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك عند ذات فردية أو جماعية فى موقف معطى.

وتستلزم هذه الطريقة - فى طرح المشكلة - نتائج متعددة، تتعدك معها - جزئيا - المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة، والحقائق الأدبية بخاصة. ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج بادئين بالنتيجة التى تتصل بعدم التركيز - فى فهم العمل - على المقاصد الواعية للأفراد، أو المقاصد الواعية للأدباء فى حالة الأعمال الأدبية.

إن الوعى - بالتأكيد - عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الإنسانى. وله - فى أغلب الأحوال - مضمون لا يتمشى مع الطبيعة

الموضوعية لهذا السلوك. وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة - من أمثال ديكارت وسارتر - فإن الدلالة لا تظهر مع الوعي أو تتحد معه، إن القطة التي تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما، دون أن يكون لديها - بالضرورة، أو حتى بالاحتمال - أى وعى، ولو بصفة أولية<sup>(١)</sup>. ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا بمراحل لا تترك مجالا للمقارنة، عندما ننظر إلى الإنسان بمستوياته الرمزية والفكرية والبيولوجية، إذ تصبح مصادر المشكلات وألوان الصراع والمصاعب، فضلا عن إمكانيات حلولها، أكثر تعددا وتداخلا، ولكن لا يوجد شيء يدل على أن الوعي غالبا ما يشغل كل الدلالة الموضوعية للسلوك، ويمكن التعبير عن الفكرة نفسها بشكل أكثر بساطة، فى حالة الكاتب؛ إذ يحدث أن يكتب الكاتب عمله تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية، ولكن البنية الكلية لهذا العمل، قد تشكل بعد إنجازه - عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصويرية - رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل، بل قد تتعارض هذه الرؤية مع اقتناع الكاتب ومقاصده الواعية.

ويجب - والأمر كذلك - أن يتعامل عالم اجتماع الأدب والناقد بعامة مع المقاصد الواعية للكاتب بوصفها عرضا من أعراض كثيرة، وبوصفها جانبا من جوانب التأمل فى العمل، أى مصدرا لجمع بعض الفرضيات، شأنها فى ذلك شأن أى عمل نقدي، عن العمل الأدبى، يمكن أن يفيد منه عالم اجتماع الأدب بشرط أن يؤسس أحكامه - فى النهاية - معتمدا على النص الأدبى وحده، دون أن يمنع المقاصد الواعية للكاتب أى امتياز.

ولدينا - بعد ذلك - نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة فى تقدير أهمية الفرد فى الشرح الذى هو - أى الشرح - عملية يصبح معها للبنية العقلية التى تحكم العمل خاصية وظيفية و دالة. ومن المؤكد أن للعمل - دائما - وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه، ولكن هذه الوظيفة الفردية - على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى - ليست متصلة تماما بالبنية العقلية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأى حال من الأحوال. إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل راسين، وبالتحديد المسرحيات التى كتبها، أمر له دلالاته - لا شك - بالنسبة إلى راسين الفرد، فى ضوء شبابه الذى قضاه فى بور رويال، وعلاقاته برجال المسرح والبلاط، بعد ذلك، فضلا عن علاقاته بجماعة الجنسسية وأفكارها، بل بأحداث كثيرة فى حياته نحن على معرفة تقريبية بها. ولكن وجود الرؤية التراجيدية كان العنصر التكويني للمواقف التى شكلت نقطة البدء التى دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته. أما بناء هذه الرؤية نفسها - تحت تأثير أيديولوجية الجنسسية فى بور رويال وسان سيران - فقد كان بمثابة استجابة وظيفية ودالة لنجالة الرداء *Noblesse de robe* تجاه موقف تاريخى محدد. لقد كان على راسين الفرد - المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوجيتها المتقدمة نوعا - أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية، مواجهة أنتجت - فى النهاية - عملا شكلته رؤية تراجيدية، صيغت بدرجة راقية من التلاحم. وذلك هو السبب فى أنه من المستحيل شرح تولد العمل الأدبى عند راسين و دلالاته بمجرد الاقتصاد على ربط العمل بسيرة راسين الفرد ونفسيته.

ولدينا - ثالثا - نتيجة تتصل بما نسميه «المؤثرات» بوجه عام، وهو عامل ليس له أى قيمة شارحة، ويؤسس - على أكثر تقدير - إشكالا يجب أن يواجهه الباحث. إن هناك عددا من المؤثرات الجديرة بالاعتبار التى يمكن أن تؤثر على الكاتب فى كل لحظة. لكن ما يستحق الشرح هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات - بل لمؤثر واحد فحسب - أثرا فعليا حقا. يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتبديل، بل تنحرف عن مجراها فى عقل الشخص الذى يتأثر بها وفى أعماله على السواء. ولكن علينا أن نبحث عن إجابة هذه الأسئلة فى العمل الذى ندرسه لكاتب من الكتاب، وليس - كما يظن عادة - فى العمل الذى يفترض أنه أثر فى الكاتب.

إن فهم النص - باختصار - مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص، وهى مشكلة لن تحل إلا بافتراض أن النص - كل النص وليس أى شيء سواه - هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا، وأن على المرء أن يبحث - فى داخله - عن بنية دالة شاملة. أما الشرح فإنه مشكلة البحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية فى أعمال الثقافة لأسباب أوضحناها من قبل)<sup>(٢)</sup> من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل، ذات خاصة وظيفية، وبالتالي خاصة دالة. ويمكن أن نضيف - ما دمنا نعنى بمكانة الشرح والتفسير - أن هناك جانبين مهمين كشفتهما دراسات علم الاجتماع البنىوى من حيث مواجهتها لدراسات التحليل النفسى.

أما الجانب الأول فيتمثل فى حقيقة مؤداها أن وضع هاتين العمليتين (الشرح والتفسير) ليس وضعاً واحداً بمنطلقين مختلفين.

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية "الليبيدو" استحال علينا فصل التفسير عن الشرح خلال مرحلة البحث أو بعد نهايتها، فى حين أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا بعد مرحلة البحث فى التحليل الاجتماعى، ذلك لأنه لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان مجنون، ربما لسبب بسيط مؤداه أن الوعى ليس له حتى أى استقلال نسبى على مستوى الليبيدو، أى على المستوى السلوكى لذات فردية تتجه مباشرة إلى امتلاك موضوع. أما عندما تكون الذات مجاوزة للفرد - Transindi vidual فإن العكس هو الذى يحدث؛ إذ يتخذ الوعى أهمية أعظم (وليس هناك قسمة للعمل، ومن ثم لا يمكن القيام بأى فعل دون اتصال واع بين الأفراد الذين يكونون الذات) ويميل إلى تشكيل بنية دالة.

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة - على الأقل - تربط ما بين علم الاجتماع التوليدى والتحليل النفسى. أما أولها فهو تأكيد أن كل سلوك إنسانى يشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل، وثانيها حقيقة أن هذا السلوك لا يمكن فهمه إلا بإدماجه فى البنية التى يسعى الباحث إلى الكشف عنها، وثالثها تأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردى فى التحليل النفسى أو التاريخى فى علم الاجتماع التوليدى. وباختصار، فإن التحليل النفسى هو بنيوية توليدية شأنه فى ذلك شأن علم الاجتماع الذى نؤيده.

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل بين الاثنين قبل ذلك كله؛ فالتحليل النفسى يحاول تقليص السلوك الإنسانى كله فى ذات فردية، وفى تشكّل واحد لرغبة فى موضوع، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة

أو التسامى بها. أما علم الاجتماع التوليدي فيفصل السلوك الليبيدي الذي يدرسه التحليل النفسى عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية (والذى يشكل الخلق الثقافى كله جزءا منه) لذات مجاوزة للفرد، ذات لا يمكن أن تتجه إلى موضوعها إلا من خلال توسط ما تطمح إليه من تلاحم. ويترتب على ذلك أن السلوك الإنسانى لابد أن تختلف دلالاته عندما يندمج فى بنية ليبيدية عن دلالاته عندما يندمج فى بنية تاريخية. يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحدا فى كلتا الحالتين. إن بعض عناصر الفن أو الإنشاء الأدبى - وليس كل العناصر - يمكن أن تندمج فى بنية ليبيدية، مما يعين المحلل النفسى على فهمها وشرحها بربطها بما دون الوعى الفردى. ولكن الدلالات المتكشفة - فى هذه الحالة - لن يكون لها سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة فى أعمال ينتجها أى مجنون. يضاف إلى ذلك أن هذه الأعمال الأدبية أو الفنية نفسها تؤسس - عند إدماجها فى بنية تاريخية - أبنية نسبية تنطوى عمليا على تلاحم ووحدة، وعلى درجة عالية من الاستقلال النسبى، وفى ذلك ما يمثل أحد العناصر التكوينية لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة.

إن السلوك الإنسانى بكل مظاهره يمثل - بدرجات متفاوتة بالقطع - مزيجا من دلالات كلا النوعين. ولكننا نكون إزاء نتاج مجنون إذا كان الإشباع الليبيدي يسيطر إلى درجة تدمير التلاحم المستقل بذاته على نحو شبه كامل، وإزاء إحدى روائع الفن أو الأدب عندما يندمج الإشباع الليبيدي فى التلاحم المستقل بطريقة تبقى عليه (ومفهوم أن أغلب المظاهر الإنسانية تقع موقعا يتراوح بين هذين النقيضين).

أما الجانب الثانى فيتمثل فى حقيقة أن عمليتى الفهم والشرح ليستا عمليتين متعارضتين فى البحث، أو تختلف إحداهما عن الأخرى، وذلك رغم المناقشات المستفيضة التى تمت فى الجامعات وبخاصة الجامعات الألمانية<sup>(٣)</sup>.

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد - ابتداء - كل الميراث الرومانسى المرتبط بالتعاطف، أى «التقمص» empathy أو «الاتحاد الوجدانى» Identification اللازم لفهم العمل، فنحن ننظر إلى الفهم بوصفه عملية عقلية إلى أقصى حد، أى عملية تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة. صحيح أن الفهم - شأنه شأن أى عملية عقلية أخرى - يتدعم بالاهتمام الأتى الذى يبذله الباحث تجاه موضوعه، من حيث التعاطف أو النفور أو الحياد الذى يمكن أن يثيره الموضوع فى الباحث. ولكن النفور - من ناحية - عامل لا يقل أهمية عن التعاطف فى عملية الفهم (إذ لم تجد الجنسينية فهما أفضل - أو تحديدا أدق - مما وجدته لدى من ناصبوها العداء عندما صاغوا «القضايا الخمس» الشهيرة التى هى تعريف دقيق للرؤية التراجيدية). وهناك - من ناحية أخرى - عوامل أخرى عديدة، يمكن أن تكون مهمة أو غير مهمة للبحث، منها - على سبيل المثال - المزاج النفسى المعتدل والصحة الجيدة، أو نقيض ذلك مما يحدث عندما يعانى الباحث حالة من حالات الاكتئاب أو هجمة من ألم الأسنان، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة.

ولكن علينا أن نمضى أبعد من ذلك، فالفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين، بل عملية واحدة ترتبط بمتآزرات مختلفة. لقد

قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايدة في الموضوع المدروس (أى فى هذا العمل الأدبى أو ذاك). أما الشرح فهو إدماج هذه البنية - من حيث هى عنصر تكوينى - فى بنية شاملة، لا يستكشفها الباحث فى تفاصيلها، بل بالقدر الذى يعينه على فهم تولد العمل الذى يدرسه. إن المهم هو تناول البنية المحيطة من حيث هى موضوع للدرس، وعندئذ ينقلب ما كان شرحا ليصبح فهما، ومن ثم، يتصل البحث ببنية جديدة أكثر اتساعا، تفيد فى الشرح.

ويمكن أن نقدم مثالا، لتوضيح الأمر: إن فهم «الأفكار» Les Pen- sées لبسكال أو تراجيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء. ولكن فهم بنية الجنسينية المتطرفة يعنى شرح تولد «الأفكار» وتراجيديات راسين. وبالمثل، فإن فهم الجنسينية هو شرح لتولد الجنسينية المتطرفة، وفهم تاريخ نبالة الرداء فى القرن السابع عشر هو شرح لتولد الجنسينية، وفهم العلاقات الطبقة للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر هو شرح لتطور نبالة الرداء... إلخ.

ويترتب على ذلك، أن كل بحث موضوعى فى العلوم الإنسانية يجب أن يقوم على مستويين مختلفين - بالضرورة - مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البنية المحيطة مباشرة. ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث فى درجة تعامل البحث مع كلا المستويين. إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء كان نصا أدبيا أو واقعا اجتماعيا... إلخ. لا تعد كافية ما لم تكشف عن بنية تفسر - على نحو



واحد - عددا ملحوظا من الحقائق التجريبية، وبخاصة تلك الحقائق التي تبدو ذات أهمية خاصة<sup>(4)</sup>، وتغدو هذه البنية - إن استحال تصورهما - بعيدة الاحتمال على الأقل، على نحو يمكن معه لتحليل آخر أن يطرح بنية أخرى تقضى إلى نتائج مماثلة أو إلى نتائج أفضل.

ويختلف الموقف إذا نظرنا إليه من زاوية البنية المحيطة، فالباحث لا يهتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه. يضاف إلى ذلك أن إمكان تسليط الضوء على هذه البنية هو الذى يحدد اختيارها دون غيرها، من بين عدد كبير نوعا من الأبنية المحيطة التي تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث فى العمل، ولذلك ينتهى عمل الباحث عندما يكتشف - على نحو وافٍ - العلاقة بين بنية موضوعه الذى يدرسه والبنية المحيطة التى تفسر تولد البنية الأولى من حيث هى وظيفة للثانية.

ولكن الباحث يستطيع - بالطبع - أن يمضى ببحثه إلى مدى أبعد، غير أن موضوع الدراسة يتغير عند لحظة بعينها - فى هذه الحالة - فيصبح ما كان دراسة فى بسكال - مثلا - دراسة للجنسينية أو لنباله الرداء... إلخ.

وما دام الأمر كذلك، فمن المهم أن نميز تمييزا دقيقا بين التفسير والشرح من حيث طبيعتهما ومن حيث نتائجهما، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن - فى أثناء ممارسة البحث - فصل التفسير المحايث عن الشرح بواسطة البنية المحيطة، كما أنه لا يمكن أن يتم أى تقدم فى أى من مجالى التفسير والشرح إلا بمراوحة مستمرة بينهما. وبالمثل، فمن المهم أن لا تفارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير محايث دائما فى النصوص التى ندرسها (فى حين أن الشرح خارجى دائما بالنسبة إلى

هذه النصوص). وكذلك علينا أن نعى أن كل شيء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية، أو نفسية المؤلف، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة ولا يمكن الحكم عليه بعيدا عن هذا المنطق<sup>(٥)</sup>.

ولكن مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيما يبدو، فإن الأهواء المتأصلة ساعدت على انتهاكه في التطبيق دائما، فقد كشف لنا اتصالنا بالمختصين في الدراسات الأدبية مدى صعوبة إقناعهم بتبنى اتجاه، يُمكنهم من النظر إلى النص الذي يدرسونه على نحو يقارب - على الأقل إن لم يماثل - اتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء الذي يسجل نتائج تجربته. ويمكن ذكر بعض الأمثلة العشوائية التي توضح ذلك، فقد شرح لنا - يوما - متخصص في التاريخ الأدبي أن هيكتور لا يمكن أن يتحدث في مسرحية أندروماك لأنه ميت، وأن ما يحدث في مسرحية راسين ليس سوى وهم امرأة يسوقها موقف بالغ اليأس والغربة إلى أقصى درجات الاهتمام. وليس هناك شيء من هذا القبيل في نص مسرحية راسين للأسف، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هيكتور - هيكتور الميت - يتحدث في مناسبتين فحسب.

وفي مرة ثانية، شرح لنا مؤرخ آخر للأدب استحالة زواج دونچوان مرة كل شهر، وذلك للاستحالة العملية لمثل هذا الزواج حتى في القرن السابع عشر، وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر الجازم في مسرحية موليير على أنه مجاز أو سخرية. ولكننا إذا قبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شيء نودّه، حتى إن كان هذا الذي نودّه عكس ما يقرره النص مباشرة<sup>(٦)</sup>.

ترى ماذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكر نتائج تجربته،  
ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر، لا لشيء إلا لأن النتائج الأولى لا  
تسعد مزاجه؟!

أما المثال الأخير، فقد حدث في إحدى مناقشات حلقة ريمون  
الدراسية (عام ١٩٦٥)، حيث كان عسيرا علينا كل العسر أن نقنع  
أنصار التفسيرات التي تعتمد على التحليل النفسي بحقيقة أولية،  
مؤداها أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن ما دون الوعي لأورست أو رغبة  
أوديب في الزواج من أمه - بغض النظر عن رأينا في هذا النوع من  
الشرح - ما دام أورست و أوديب ليسا من البشر الأحياء بل نصوص،  
وأن الإنسان ليس من حقه أن يضيف أى شيء - أيا كان - إلى نص لا  
يذكر شيئاً من ما دون الوعي أو رغبة سفاح المحارم.

إن المبدأ الشارح لا يمكن أن يوجد - حتى في الحالات الجادة  
من الشرح في التحليل النفسي - إلا في ما دون الوعي عند سوفكليس  
أو إيسخيلوس، وليس - قط - في ما دون وعي الشخصية الأدبية التي  
لا توجد إلا من خلال ما هو مؤكد بوضوح عنها. ومن الملاحظ - في  
مجال الشرح - أن المتخصصين في الأدب يتجهون تائها مؤسفاً بمكانة  
الشرح النفسي، بغض النظر عن فاعليته أو نتائجها، وذلك لمجرد أنهم  
يرونه أكثر فائدة، مع أنه من الواضح أن الاتجاه العلمى الحقيقى يقوم  
على اختبار كل الشروح المطروحة بطريقة محايدة قدر الإمكان، حتى تلك  
الشروح التي تبدو عبثية (وهذا هو السبب في ذكرى كلفة الشمس الآن،

رغم أنه ما من أحد بحث بحثاً جاداً لإيجاد شرح لها) ومعتمداً كل الاعتماد فى اختياره لها على أكبر قدر من النص الذى يحاول تفسيره.

إن عالم اجتماع الأدب يبدأ من نص ينظر إليه على أنه يمثل كتلة من مادة تجريبية شبيهة بالمادة التى يواجهها أى باحث آخر فى علم الاجتماع. ومن هنا فإن عليه أن يعالج - أولاً - مشكلة التحقق من المدى الذى تؤسس به معطيات هذه المادة موضوعاً دالاً، أى بنية يمكن أن يؤدى البحث الإيجابى فيها إلى نتائج مثمرة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن عالم اجتماع الأدب والفن - عندما يواجه هذه المشكلة - يجد نفسه فى موقف يتميز عن موقف غيره من الباحثين فى مجالات علم الاجتماع؛ ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تواصل بقاؤها بعد جيلها تؤسس هذه البنية الدالة<sup>(٧)</sup>، فى حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعى اليومى أو حتى النظريات الاجتماعية الجارية إلى الكشف عن موضوعات دالة بالضرورة؛ فليس من المتيقن - مثلاً - أن تؤدى دراسة أشياء من قبيل «فضيحة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» ... إلخ، إلى تأسيس مثل هذه الموضوعات.

وأياً كان الأمر، فإن عالم اجتماع الأدب - شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر - يجب أن يتحقق من ذلك، فلا يفترض اهتبالاً أن هذا العمل الأدبى أو ذاك أو هذه المجموعة من الأعمال الأدبية التى يدرسها تؤسس بنية متحدة.

ولا تختلف عملية البحث - بهذا الاعتبار - عن أى عملية أخرى من البحث فى فروع العلوم الإنسانية، إذ يجب على الباحث التوصل إلى نمط أو عدد محدود من العناصر والعلاقات، يتمكن الباحث بالانطلاق منه من تفسير الأغلبية العظمى من المادة التجريبية التى يتألف منها الموضوع المدروس.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن متطلبات عالم اجتماع الأدب قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه فى علم الاجتماع، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف فى دراسة الخلق الثقافى عن غيره. وليس من الإفراط - والأمر كذلك - أن نشهد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع النص أو أربعة أخماسه، فهناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقق هذا المطلب بالفعل. ونحن نستخدم كلمة «يبدو»؛ لأننا لا نستطيع - بسبب قصور الأدوات المادية - مراجعة الأعمال فقرة فقرة، أو عبارة عبارة، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية<sup>(٨)</sup>.

وغالبا ما يحدث فى علم الاجتماع العام وعلم اجتماع الأدب بشكل أكثر، عندما ينشغل الباحث بعدد من الأعمال، أن ينتهى البحث به إلى استبعاد سلسلة كاملة من المادة التجريبية، كانت تشكل جزءا من الموضوع المقترح للدراسة فى أول الأمر، كما يحدث أن يضيف الباحث - من ناحية ثانية - مادة أخرى لم يفكر فيها من أول البحث.

وأذكر مثالا واحدا على ذلك، أنكر أننى عندما بدأت دراستى الاجتماعية لأعمال بسكال انتهيت - سريعا - إلى فصل «الأقاليم» Les provinciales عن «الأفكار» Les pensées على أساس أن كلا العاملين يرتبط برؤية مختلفة للعالم، ومن ثم بنموذج معرفى مختلف يستند إلى

أساس اجتماعى مغاير، وأعنى بذلك رؤية الجنسانية المعتدلة شبه الديكارتية التى كان أرنو ونيكول أشهر ممثليها، فى مقابل رؤية الجنسانية المتشددة (المتطرفة) التى لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت، والتى كان على أن أسعى لأجدها فى شخص منظرها اللاموتى الأساسى بارسوس رئيس دير سان سيران، فضلا عن آخرين، كان من بينهم سنجلن موجّه بسكال ولانسلوت أحد أساتذة راسين، وفوق ذلك كله الأم الإنجيلية Mother Angélique<sup>(٩)</sup>. ولقد قادنى الكشف عن البنية التراچيدية التى ميزت أفكار بارسوس وبسكال إلى أن أعالج فى دراستى أربعا من مسرحيات راسين الأساسية، هى: أندروماك وپريتانيكوس وپيرنيس وفيدرا، وكانت النتيجة مفاجأة كاملة؛ لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور رويال وأعمال راسين قد ضللتهم - إلى ذلك الوقت - المظاهر الزائفة، فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى المضمون، وركزوا انتباههم على المسرحيات المسيحية (مثل أستر وأثالى) وليست المسرحيات الوثنية التى كانت مقولاتها البنيوية تتفق اتفاقا دقيقا - رغم ذلك - مع بنية فكر الجنسانية المتشددة.

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث - على المستوى النظرى - وسلامة نموذج التلاحم تظهرها حقيقة أن النموذج يفسر النص كله عمليا. أما على المستوى التطبيقى فهناك معيار آخر - لا يخص طبيعة القانون بل الحقيقة - يدل بما يكفى من يقين على أن المرء يسير فى الطريق الصحيح، ويتصل هذا المعيار بحقيقة أن تفاصيل معينة فى النص - لم تجذب انتباه الباحثين من قبل قط - تغدو مهمة

ودالة على نحو مفاجئ، وأعطى - مرة أخرى - ثلاثة أمثلة على ذلك:

لقد حدد قانون الاحتمال - فى وقت من الأوقات - أساسا عاما لتقبل ما صنعه راسين، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم فى مسرحية أندروماك، ولكن كيف يمكن تفسير التنافر البين فى هذا الأمر؟ يكفى أن نوجد نمط الرؤية الذى يحكم فكر الجنسينية المتشددة؛ لنرى أن صمت الإله وحقيقة كونه مجرد مشاهد للعالم فى هذا الفكر، إنما هو أمر يلزم عنه عدم وجود أى جسم على المستوى الدنيوى، بحيث لا يمكن حماية الإخلاص للقيم أو دعم إمكانية الحياة السليمة فى العالم، بل يتم إحباط أية محاولة فى هذا الاتجاه بمطالب إلهية غير مدركة أو معروفة عمليا (وهى متطلبات تتجلى فى شكل متعارض فى الغالب). وينتج تحول هذا المفهوم الدينى إلى المستوى الدنيوى فى مسرح راسين شخصيتين خرساوتين - أو قوتين خرساوتين - تجسدان المتطلبات المتعارضة: هيكتور الذى ينشد الإخلاص وإستيناكس الذى ينشد حماية أندروماك، وحب جونى لبريتانيكس مما يفرض عليها حمايته وطهارتها التى تفرض عليها عدم التنازل فى مواجهة نيرون، والشعب الرومانى والحب فى مسرحية بيرنيس، وأخيرا الشمس وفينوس [الزهرة] فى مسرحية فيدرا.

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين أو هذين الكائنين - فى المسرحيات التى تجسد المتطلبات المطلقة - لا ينفصل عن غياب أى حل على المستوى الدنيوى، فمن الواضح أنه فى اللحظة التى تجد فيها أندروماك حلا يبدو لها معه إمكان زواجها من بيروس لتحضى

إستيناكس، وانتحارها قبل إتمام الزواج لتحظى بإخلاصها، فإن خرس  
هيكاتور وإستيناكس يكف عن التجاوب مع بنية المسرحية، وتنتج  
المتطلبات الجمالية - الأقوى من أى قاعدة خارجية - الاستحالة البالغة  
للميت الذى يتكلم ويحدد إمكان التغلب على التضاد.

ونأخذ مثالنا الثانى من المشهد المشهور، مشهد اللجوء إلى  
السحر فى فاوست لجوته، حيث يتوجه فاوست بالخطاب إلى روحى  
الكون Macrocosm والأرض، اللذين يتجاوبان مع فلسفتى سبينوزا  
وهيجل، إن إجابة الثانى تلخص جوهر المسرحية، بل تلخص - وبخاصة  
فى جزئها الأول - التعارض بين فلسفة الاستنارة، بمثلها الأعلى المرتبط  
بالمعرفة والفهم من ناحية، والفلسفة الجدلية التى تستند إلى الفعل من  
ناحية أخرى. وعندما يجيب روح الأرض قائلا لفاوست: «إنك لا تشبهنى  
بل تشبه الروح الذى تفهمه»، فإن الإجابة لا تعنى مجرد الرفض بل تعنى  
تبريرا للرفض، ذلك لأن فاوست لا يزال على مستوى «الفهم»، أى أنه  
لا يزال على مستوى روح الكون، ذلك الروح الذى يريد أن يتجاوزه على  
وجه التحديد. ومن ثم، فإنه لن يستطيع ملاقة روح الأرض إلا عندما  
تحين اللحظة التى يكتشف فيها الترجمة الحقة لبشارة القديس جون،  
عندما قال: «فى البدء كان الفعل» وعندما يتقبل فاوست - بالتالى -  
ميثاق ميفستوفليس.

ويشبه ذلك ما نجده فى رواية سارتر «الغثيان» La Nausée  
حيث نقابل شخصية تثقف نفسها بنفسها - وتمثل روح الاستنارة  
أيضا - فتقرأ الكتب، تبعا لترتيبها فى فهارس المكتبة، ويقصد سارتر



بهذه الشخصية - واعيا أو غير واع - التهكم على واحد من أهم الملامح البارزة في فكر الاستنارة، أى فكرة إمكان توصيل المعرفة عن طريق المعاجم التى تترتب فيها الموضوعات ترتيبا أبجديا. (وحسبنا أن نفكر فى معجم بايل Bayle أو المعجم الفلسفى لفولتير وفوق ذلك كله الإنسيكلوبيديا).

وما إن يصل الباحث فى بحثه - قدر الإمكان - إلى التلاحم الداخلى للعمل ونموذجه البنىوى حتى يغدو عليه الاتجاه إلى الشرح.

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة، فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مررنا عليه. لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جذرى بين علاقة التفسير بالشرح أثناء البحث والطريقة التى تظهر بها هذه العلاقة عند نهاية البحث. إن كلا من الشرح والفهم يتدعم بالآخر، خلال عملية البحث بالتاكيد، مما يجعل الباحث ينتقل بينهما باستمرار، أما عندما ينتهى البحث، ويشرع الباحث فى تقديم نتائج، فإن عليه أن يفصل فصلا حاسما بين فرضياته التفسيرية المحايثة فى العمل وفرضياته الشارحة التى تتجاوز العمل.

وما دام هدفنا هو تأكيد التمييز بين العمليتين فإن علينا أن نطور القضية الحالية، على أساس من افتراض خيالى لتفسير يصل إلى نقطة بالغة التقدم بواسطة تحليل محايت، ثم يتوجه بعد ذلك - فحسب - إلى الشرح.

إن البحث عن شرح يعنى البحث عن واقع خارج العمل، واقع يظهر علاقة ببنية العمل. وقد تكون هذه العلاقة علاقة تغير متلازم (ونادرا ما يحدث ذلك فى حالة علم اجتماع الأدب). أو تكون - وهو الأغلب - علاقة تماثل أو علاقة وظيفية خالصة، مما يعنى وجود بنية تؤدى وظيفة (بالمعنى الذى تستخدم به هذه الكلمات فى علوم الحياة أو علوم الإنسان).

ومن المستحيل أن نحدد قبليا *a priori* أى الحقائق الخارجية التى تستطيع القيام بهذه الوظيفة الشارحة للعمل على نحو يتفق وملاحمه الأدبية النوعية. ولكن ما يحدث بالفعل هو أن مؤرخى الأدب ونقادهم الذين يهتمون بالشرح يعتمدون على السيكلوجيا الفردية للمؤلف إلى الآن، ويعتمدون - بشكل أقل ولكن أحدث - على بنية فكر بعض المجموعات الاجتماعية. ولذلك، فليس من الضرورى - الآن - أن نفكر فى أى فرضيات أخرى شارحة، حتى إن كنا نملك الحق فى أى استبعاد قبلى *A priori*.

أما فيما يتصل بالشروح السيكلوجية فإن المرء ينتهى إلى عدد من الاعتراضات الساحقة بمجرد أن يتأملها ببعض الجدية. أول هذه الاعتراضات - وأقلها أهمية - أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكلوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا، والذى توفى لسنوات عديدة فى أغلب الحالات. ومن هنا، تبدو الأغلبية الساحقة لهذه الشروح السيكلوجية المزعومة وكأنها توليفات ذكية نوعا و وهمية نوعا لعلم نفس خيالى، ينهض فى أغلب الحالات على شاهد مكتوب، أو على العمل نفسه.

على وجه التخصيص، وليس هذا من قبيل السير فى دائرة بل فى حلقة مفرغة؛ لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا أكثر من نثر العمل الأدبى الذى يفترض أن يشرحه.

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يمكن إثارته ضد الشروح السيكلولوجية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح - فيما نعلم - فى الإبانة عن أى قدر بارز من النص، بل الإبانة عن بعض العناصر الجزئية، أو القليل الأقل من الملامح العامة. وكما قلنا من قبل، فإن أى شرح يفسر ما بين ٥٠٪ و ٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية أساسية؛ ذلك لأنه من الممكن - دائما - أن نتبنى العديد من الشروح التى تفسر هذا القدر الجزئى من النص، وليس النص كله عادة. وإذا عدنا أمثال هذه النتائج مرضية، فمن الممكن أن نخلق - فى أى لحظة - شخصية صوفية أو ديكرتية أو تومائية (نسبة إلى القديس توما الإكوينى) فى بسكال، كما يمكن أن نتحدث عن كورنى فى راسين، بل نجعل من موليير وجوديا.... إلخ. وعندئذ، يغدو المبدأ الذى يحكم اختيارنا لتفسير دون آخر مرتبطا بالذكاء اللماح أو مهارة هذا الناقد أو ذاك بالقياس إلى غيره، وليس فى ذلك ما يتصل بالعلم على الإطلاق.

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد الشروح السيكلولوجية فلعله أكثر الاعتراضات أهمية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن هذه الشروح، وإن أبانت عن جوانب بعينها أو ملامح نوعية من العمل، فإن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية فى حالة الأدب، وليست جمالية

فى حالة الفن، وليست فلسفية فى حالة الفلسفة. ولن ينجح أى شرح يقوم على التحليل النفسى - مهما كان حظه من النجاح - فى أن يخبرنا عن الكيفية التى تجعل من عمل أدبى أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة ينتجها مجنون، فالتحليل النفسى يشرح نتاج المجنون بالدرجة نفسها التى يشرح بها نتاج الفنان - وربما أفضل - بمساعدة عمليات مشابهة.

وينبع هذا الموقف ابتداء - فيما نظن - من حقيقة أن العمل تعبير عن بنية فردية واجتماعية فى آن، وذلك على الرغم من أنه يعالج فى التحليل النفسى من حيث هو تعبير فردى فحسب، أى أنه يعالج على أنه: (أ) إشباع مصعد لرغبة فى امتلاك موضوع (راجع التحليل الفرويدى للإلهام).

(ب) ونتاج لعدد بعينه من تنظيمات **Montages** فردية نفسية، يمكن أن تجد ما يعبر عنها فى ملامح مخصوصة من الكتابة.

(ج) وتمثيل أمين أو مشوه نوعا لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعيشة.

وليس فى ذلك كله أى شىء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية. باختصار، ليس فيه ما يؤسس أى دلالة ثقافية.

إن دلالة العمل لا تكمن فى هذه القصة أو تلك - لكى تظل فى مجال الأدب - ذلك لأن الأحداث التى تقص فى «الأورستيا» لإيسخيلوس و«إليكترا» لجيرودو و«الذباب» لسارتر هى نفسها، ومع ذلك فمن الواضح تماما أن هذه الأعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسى مشترك.

وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن فى سيكولوجية هذه الشخصية أو تلك، أو حتى فى أى خاصية أسلوبية متكررة نوعا. إن دلالة العمل تنطوى على الخاصية نفسها دائما ما ظل العمل أدبا، وهى أنه عالم متلاحم تحدث داخله الأحداث، وتستقر داخله سيكولوجية الشخصيات، وتندمج داخل تعبيره المتلاحم حركة أسلوبية ذاتية للأديب. أما ما يميز العمل الأدبى - تحديدا - عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغباته فحسب وليس عن عالم ينطوى على قوانين خاصة ومشكلات تنشأ فيه.

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسى تنهض مدرسة لوكاش فى الشرح. ومن الحق أن هذه المدرسة - رغم قلة إنجازها حتى الآن - تقوم تحديدا بطرح مشكلة العمل الأدبى من حيث هو بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه، وتربط بين عالمه المبنى والشكل المعبر به عنه. ومن الحق - أيضا - أن تحليلات هذه المدرسة تفسر أعظم قدر من العمل الأدبى عند نجاحها، فتصل إلى بنائه الكلى فى الغالب. ومن الحق - أخيرا - أن تحليلات هذه المدرسة لا تبرز فحسب أهمية ودلالة العناصر التى فرّت تماما من أيدى النقد فى حالات عديدة، وذلك بتأسيسها الروابط بين هذه العناصر وبقية النص، بل تبرز - إلى جانب ذلك - العلاقات المهمة غير المدركة بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى لم يفكر فيها النقد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة. وهنا - مرة أخرى - علينا أن نقنع بأمتة قليلة.

لقد عُرِف دائما أن بسكال ارتدَّ إلى العلم والعالم فى نهاية حياته، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة الروايت، واهتم بوسائل النقل

العام (حافلات الخمسة فلسات). ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أى علاقة بين هذا السلوك الفردي وكتابه «الأفكار»، وبخاصة ذلك الجزء المركزى من الكتاب الذى يدور حول الرهان *Parl*. ولا تتأسس هذه العلاقة - فى تفسيرنا - إلا عندما نربط صمت الإله والتيقن من وجوده فى فكر الجنسينية بالوضع الخاص لنباله الرداء فى فرنسا بعد الحروب الدينية، مثلما نربطه باستحالة العثور على حل دنيوى مقنع للمشكلات التى واجهها هذا الفكر. إن هذا الربط هو الذى يمكننا من تعرف الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تطرفا (ذلك الشكل الذى وصل بالتعبير عن عدم اليقين إلى درجة جذرية تماما بالانتقال من الشك فى الإرادة الإلهية إلى الشك فى الألوهية نفسها) وحقيقة قيام رفض العالم ليس على أساس من عزلة خارجة عنه بل عزلة داخلية فيه بواسطة إعطاء العالم صفة دنيوية<sup>(١٠)</sup>.

وبالمثل، فما إن نؤسس العلاقة بين تولد الجنسينية فى جماعة الرداء *Gens de Robe* والتغير فى سياسة الملكية و ولادة الحكم المطلق حتى يغدو من الممكن إظهار أن ارتداد أرستقراطية الهرجونوت إلى الكاثوليكية لم يكن سوى الوجه الآخر للعملة نفسها وشكل مؤسس للعملية نفسها.

وهناك مثال أخير يرتبط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبى، ويكفى أن نقرأ مسرحية «دون چوان» لموليير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى، إذ على الرغم من أن أورجون [تارتوف] والسست [عدو البشر] وأرنولف [مدرسة النساء]

وأرباجون [البخيل] يواجهون بعالم شامل من العلاقات الإنسانية المتداخلة للمجتمع، كما يواجهون - فى حالة أورجون، وألسست، وأرنولف - بشخصية تعبر عن إحساس دنيوى خير وعن القيم التى تحكم عالم المسرحية (كليات، وفيلات، وكريزال) فليس هناك شىء من هذا القبيل فى دون جوان. إن ساجناريل ليست لديه سوى حكمة الخدم التى نراها تقريبا فى كل مسرحيات موليير الأخرى. ومن هنا، فإن الديالوج فى دون جوان ليس سوى مونولوج فى الحقيقة، مونولوج تنتقد فيه شخصيات مختلفة (ألفير، والأب، والشبح) لا يربطها رابط سلوك دون جوان، كما تخبره بأن الأمر سينقلب به إلى مواجهة سخط إلهى لا قبل له بمواجهته. يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوى على شىء مستحيل، وهو الجزم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة، وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة فى ذلك العصر. ومن اليسير أن يغل الشرح الاجتماعى كل هذه الخصائص فى المسرحية، فلقد كتبت مسرحيات موليير من وجهة نظر «نبالة البلاط» *Noblesse de cour*، ولذلك فإن المسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة أو تحليلات نفسية، بل أهاجى لجموعات اجتماعية، تتركز صورتها فى سجية من السجاياء أو خاصية لشخصية من الشخصيات، فهى مسرحيات تهدف إلى هجاء البرجوازي الذى يعشق النقود دون أن يفكر - لحظة - أنها ما صنعت إلا للإنفاق، والذى يحب أن يمارس سلطانه فى الأسرة مثلما يحب أن يكون سيدا مهذبا. كما تهدف المسرحيات إلى هجاء المتعصب الدينى، عضو معسكر سان ساكريمو الذى يقتحم حياة الآخرين ويقاوم التحرر الأخلاقى

للبلط. كما تهاجم رجل الجنسية الذى يستحق الاحترام - بالطبع - لكنه يبالغ فى تزمته ويرفض أدنى التنازلات وأهونها.

وفى مواجهة كل هذه الأنماط الاجتماعية، يمكن لموليير أن يستحضر الواقع الاجتماعى كما يراه هو، ويستحضر الاتجاه الأخلاقى الخاص به - التحرر والأبيقورية - هذا الاتجاه الذى يتمثل فى تحرر المرأة والميل إلى الحلول الوسطى والإحساس باللياقة فى كل شىء. والأمر على النقيض من ذلك فى حالة دون جوان، فهو ليس أمر مجموعة اجتماعية مختلفة بل أمر الأفراد الذين يبالغون ولا يظهرون أى إحساس باللياقة، داخل المجموعة نفسها التى يصدر عنها عمل موليير. وهذا هو السبب فى استحالة أن نضع دون جوان فى تعارض مع اتجاه أخلاقى يختلف عن الاتجاه الذى تمثله شخصيته، فكل ما يمكن أن يقال له هو أنه على حق فيما يفعل، ولكن ليس إلى هذا الحد المتطرف أو الأخرق. وعلاوة على ذلك، فإن دون جوان يغدو شخصية إيجابية تماما، فى المجال الوحيد الذى يجذب فيه الاتجاه الأخلاقى للبلط المضى إلى الحد الأقصى ولا يجد أدنى مبالغة فى الشجاعة والجسارة. وبصرف النظر عن ذلك، فإن دون جوان على حق فى أن يعطى صدقة لشحاذ، ولكن دون مسلك مشين، وليس من الضروري إطلاقا أن يسدد ديونه، ولكن عليه أن لا يبالغ فى استغفال المونسينيور ديماناش (ومرة أخرى لا يغدو اتجاه دون جوان اتجاها مكروها حقيقة فى هذا الجانب). وأخيرا، فإنه فيما يتصل بمشكلة العلاقة بالنساء، وهى الموضوع الرئيسى للجدال فى مسألة الاتجاه الأخلاقى للكائن المتحرر، فإن موليير كان عليه أن يوضح أن دون جوان على حق فيما يفعل، ولكنه يتجاوز الحد أيضا. والآن،



بصرف النظر عن الحقيقة البينة الواضحة وهى أن دون جوان يتجاوز الحد إلى درجة الاعتداء على قروية دون مراعاة مكانته، فإن هذا الحد نفسه ما كان يمكن تحديده بأى درجة من الحسم، ولم يكن موليير يستطيع القول إن دون جوان مخطئ فى إغواء امرأة كل شهر، حيث كان عليه أن يقنع بإغواء واحدة كل شهرين أو ستة. ومن هنا، جاء الحل الذى يعبر بالضبط عما كان على موليير أن يقوله: إن دون جوان يتزوج، وليس فى ذلك ما يوجب الذم بل الثناء، ولكنه لسوء الحظ يتزوج مرة كل شهر، وفى ذلك إسراف حقيقى!

وما دما قد تحدثنا - بوجه خاص - فى هذا المقال عن الفرق بين علم الاجتماع البنىوى للأدب من ناحية والشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النفسى أو التاريخ الأدبى من ناحية أخرى، فإننى أرغب - الآن - فى تخصيص فقرات قليلة للصعوبات الإضافية التى تتميز بها البنىوية التوليدية عن البنىوية الشكلية من ناحية، وعن التاريخ التجريبى غير الاجتماعى من ناحية أخرى.

إن البنىوية التوليدية ترى أن مجال السلوك الإنسانى كله ذو خاصية بنىوية (وأنا أستخدم مصطلح السلوك الإنسانى بأوسع معانيه، بحيث يشمل السلوك المادى والفكر والخيال... إلخ). ولذلك فإن البنىوية التوليدية نقيض البنىوية الشكلية، تلك التى ترى فى الأبنية القطاع الأساسى، ولكنها لا ترى سوى مجرد قطاع من السلوك الإنسانى الشامل، وتتجاهل ما يرتبط أوثق الارتباط بالموقف التاريخى المتعين أو

المرحلة المحددة من السيرة، مما ينتهى بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمضمون الخاص لهذا السلوك الإنسانى. وعلى العكس من ذلك، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة بصفتها مبدأ أساسيا، وهى أن التحليل البنىوى يجب أن يمضى أبعد من ذلك بالمعنى التاريخى والفردى، ليؤسس يوما - عندما يغدو أكثر تقدما - جوهر المنهج الإيجابى فى التاريخ.

ولكن عالم الاجتماع الذى يدعم البنيوية التوليدية - عندما يواجه بالمؤرخ الذى يعزو الأهمية الأولى للحقيقة الفردية فى طابعها المباشر - يصطدم بعقبة هى نقيض العقبة التى باعدت بينه وبين [البنىوى] الشكلى لأن المؤرخ و[البنىوى] الشكلى يسلمان بنقطة أساسية - رغم التضاد الموجود بينهما - هى التعارض بين التحليل البنىوى والتاريخ الملموس.

ومن الواضح أنه ليست الحقائق المباشرة خاصة بنيوية. إنها ما يمكن أن يسمى - فى لغة العلم - بالخليط الذى يتكون من عدد لاقت من عمليات البناء وهدم البناء **Structuration and destructuration** على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هى عليه، أى فى شكلها المعطى المباشر. ومن المعروف أن التقدم اللاقت للعلوم المتضبطة يرجع - ضمن ما يرجع - إلى إمكان خلق مواقف تستبدل بالخليط، على المستوى التجريبي فى المعامل، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التى تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة، ومثال ذلك الموقف الذى يتم فيه تثبيت كل العوامل باستثناء العامل الذى يمكن جعله متغيرا، والذى يمكن منه دراسة الفعل. مثل هذا الموقف

يستحيل تحقيقه - للأسف - فى دراسة التاريخ. ولكن هنا - كما فى مجالات البحث الأخرى - فإن ما يظهر مباشرة لا يتطابق مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما)، ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هى - على وجه التحديد - مشكلة إيجاد تقنيات، يمكن بواسطتها الكشف عن العناصر الأساسية التى يؤسس تفاعلها وخليطها الواقع التجريبي. وكل المفاهيم المهمة للبحث التاريخي (مثل النهضة، والرأسمالية، والإقطاع، وأيضا الجنسانية، والمسيحية، والماركسية،... إلخ) تنطوى على الوضع المنهجي، فما أسهل أن نظهر أنها لم تتطابق تطابقا كاملا قط مع أى واقع تجريبي متعين. صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا - هذه الأيام - من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بحقائق واقعية أقل شمولا، ولكن هذه المناهج ما زالت تنطوى على الوضع المنهجي نفسه. وما دمنا لا نستطيع أن نمنع النظر طويلا - هنا - فى المفهوم الأساسى للوعى الممكن<sup>(١١)</sup>، فلننقل - على الأقل - إن توجه هذا الوعى صوب البحث المنهجي الملموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردى، وإن عليه أن يتوقف قرب الأبنية المتلاحمة التى تكون عناصر هذا الخليط.

وما دام الواقع ليس ساكنا قط، فلعل ذلك هو الموضع الذى نقرر فيه أن الفرضية التى ترى أن الواقع يتكون كلية من عمليات بناء إنما هى فرضية يلزم عنها نتيجة مؤداها أن كل واحدة من هذه العمليات هى - فى الوقت نفسه - عملية هدم لبناء عدد من الأبنية السابقة التى لا تنشأ البنية الجديدة إلا على حسابها. هذا التحول من سيطرة البنية

القديمة إلى سيطرة البنية الجديدة في الواقع التجريبي هو - تحديدا - ما يشير إليه الفكر الجدلي على أنه (التحول من الكم إلى الكيف).

وقد يبدو أكثر دقة - والأمر كذلك - أن نقول إن الواقع الاجتماعي والتاريخي، إنما هو خليط بالغ التعقيد، في أى لحظة من اللحظات، خليط لا يتكون من أبنية فحسب، بل من عمليات بناء وهدم لبناء. ولن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع علمي إلا بعد أن نقوم بتوضيح هذه العمليات الرئيسية بدرجة كافية من الدقة.

وعند هذه النقطة - تحديدا - تكتسب الدراسة الاجتماعية لروائع الخلق الثقافي قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام. لقد أكدنا الملمح المميز لإبداعات الخلق الثقافي، فضلا عن ميزته في المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية. هذا الملمح يكمن في البناء البالغ التقدم لإبداعات الخلق الثقافي، كما يكمن في قلة العناصر المتغيرة الخواص وضعف تأثيرها داخل هذا البناء. ويعنى ذلك أن إبداعات الخلق الثقافي أكثر يسرا في الدراسة البنيوية من الواقع التاريخي الذي ينتجها والتي تشكل هي جانبها منه، ويعنى ذلك - أيضا - أن هذه الإبداعات تؤسس مؤشرات قيمة، عندما توضع في علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها من حيث العناصر التي تتكون منها هذه الحقائق.

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لإدماج دراسة هذه الإبداعات في مجال البحث الاجتماعي وعلم الاجتماع العام<sup>(١٢)</sup>.

وهناك مشكلة مهمة أخرى في البحث، وهي مشكلة التحقق Verification. ونود أن نذكر - ونجن بصدد هذه المشكلة - مشروعا

يخامر أذهاننا منذ مدة، ولكننا لم نتمكن من تنفيذه كاملاً. ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الحرفي الفردي إلى شكل آخر ذي طابع جماعي أكثر منهجية، ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل في تحليل النصوص الأدبية عن طريق البطاقات المثقبة، ذلك العمل الذي ينطوي - في أغلب الحالات - على طابع تحليلي، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة بدت لنا ذات طبيعة إشكالية يوماً.

لقد دار النقاش طويلاً بين الجدلية والوضعية منذ عهد بعيد، واستمر في العصر الحديث منذ أيام بسكال وديكارت، ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل، أو البنية، أو الكيان العضوي، أو الجماعة الاجتماعية، أو الكلية النسبية، إذا كان هذا كله أعظم من مجموعة الأجزاء، فمن الوهم أن نفكر في إمكان فهم الأجزاء بالبده من أي دراسة لعناصرها المكونة أياً كانت التقنية المستخدمة في البحث. ومن الواضح - في المقابل - أن المرء لا يمكن أن يكتفى بدراسة الكل متغافلاً عن الأجزاء؛ لأن الكل لا يوجد إلا من حيث هو مجموع الأجزاء التي تصنعه ومجموع العلاقات التي تربط بين هذه الأجزاء.

وفي الحق، إن البحث يأخذ عندنا - دائماً - شكل المراوحة المستمرة بين الكل والأجزاء، أي أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج يقارنه بالعناصر، ثم ينقلب إلى الكل ليحدده، ثم يعود مرة أخرى إلى العناصر، وهكذا دواليك، إلى أن يأتي وقت يرى الباحث فيه أن

النتيجة التى وصل إليها نتيجة مقنعة تستحق النشر، وأن استمرار العمل فى المشروع نفسه يتطلب جهداً لا يتناسب والنتائج الإضافية التى قد يأمل الحصول عليها، ونظن أنه من الممكن - فى هذا السياق - أن نطرح عملية قد تكون أكثر تنظيماً وأكثر جماعية، تتم فى مرحلة متوسطة من البحث؛ إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث - عندما يبنى نموذجاً يراه محققاً لدرجة معينة من الإمكان **Probability** - أن يراجع هذا النموذج مع فريق من معاونين، بمقارنة النموذج بكل العمل الذى يدرسه فقرة فقرة فى حالة النص النثرى، وبينما بيتا فى حالة القصيدة، وقولة قولة فى حالة المسرحية، وبذلك يحدد الباحث:

(أ) إلى أى مدى تندمج الوحدة المحلّة فى الفرضية الشاملة.

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التى لم تدخل فى النموذج الاستهلالى.

(ج) درجة التردد - داخل العمل - للعناصر والعلاقات التى تدخل فى النموذج.

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالى من:

(أ) أن يصحح مخطئه فيما يتصل بتفسير النص كله.

(ب) أن يعطى نتائجها بعداً ثالثاً، هو بعد التردد المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع النمط الشامل فى العمل المدروس.

ولما كنا غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا - حديثاً - أن نقوم ببحث تجريبي أصغر، باعتباره نوعاً من النموذج الأولى للبحث الأوسع، مع معاونينا فى بروكسل، وذلك على «الزنج» لجينيه، وهو عمل يتصل بما خططنا له من فرضية متقدمة

تماما<sup>(١٢)</sup>). وكان التقدم بالغ البطء بالطبع، فدراسة نص مثل «الزنوج» تستغرق أكثر من عام جامعى. ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة؛ إذ إنها قد مكنتنا - علاوة على مجرد التحقق - من أن نتخذ الخطوات الأولى لمنهجنا فى حقل الشكل بأضيق معانى الكلمة، حيث كنا نظن أن هذا الحقل مدخر لمتخصصين كان غيابهم مصدر أسف عظيم دائم لمجموعات عملنا.

وأخيرا، أود أن أذكر إحدى إمكانيات توسيع البحث لكى أختتم مقالى، وهى إمكانية لم أستكشفها بعد، ولكنى أفكر فيها منذ وقت، ومنطلقى إليها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين<sup>(١٣)</sup>.

ورغم أنى لم أذكر أى شىء مباشر عن القيمة فى هذا المقال، فمن الواضح أن كل بحثنا يتضمن مفهوما محددا عن القيمة الجمالية بعامة والقيمة الأدبية بخاصة. ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التى تطورت فى علم الجمال الألماني الكلاسيكى، بدءا من كانط ومرورا بهيجل وماركس، وانتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش الذى يحدد القيمة الجمالية بوصفها تجاوزا لتوتر قائم بين قطب التنوع والوفرة الحسية من ناحية، والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية ثانية. ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبى وقيمته تبعا لدرجة الفعالية التى يتم بها تجاوز هذا التوتر، أى أن قيمة العمل تتصاعد بتصاعد وفرته الحسية وتعدد عالمه من ناحية، وانتظام هذا العالم وتأسيسه لوحدة بنيوية من ناحية ثانية.

ومن الواضح - والأمر كذلك - أن أغلب عملنا وعمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات لوكاش الأول، يتركز حول قطب واحد من قطبى

هذا التوتر، أعنى عنصر الوحدة الذى يأخذ - فى الواقع التجريبي - شكل بنية تاريخية متلاحمة دالة، يمكن أن نجد أساسها فى سلوك مجموعات اجتماعية متميزة. لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة - فى مجال علم اجتماع الأدب - صوب الكشف - فى المحل الأول - عن أبنية متلاحمة متحدة، تحكم العالم الشامل الذى يؤسس - فى تصورنا - دلالة كل عمل أدبي مهم. وبسبب ما قلته من قبل، فإن هذه الأبحاث لم تخط حديثاً - جداً - خطواتها الأولى فى اتجاه الصلة البنيوية بين عالم العمل الأدبي وشكل التعبير عنه.

أما قبل ذلك فقد كانت أبحاث هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثانى من التوتر - أى التعدد والوفرة - على أنه جزئيات المادة التى كان يقال عنها على الأكثر - فى حالة العمل الأدبي - أنها قد صيغت من تعدد الكائنات الفردية الحية التى واجهت مواقف متميزة، أو صيغت من صور فردية، وذلك ليتم التمييز بين الأدب والفلسفة التى تعبر عن رؤى العالم نفسها، ولكن على مستوى التصورات العامة. (لا يوجد هناك «موت» مجرد فى فيدرا أو «شر» مجرد فى فاوست لجوته، بل موت شخصية هى فيدرا وصفة متفردة تماماً فى ميفستوفيليس. وفى المقابل، لا توجد شخصيات فردية سواء عند هيجل أو بسكال بل «شر» و«موت» مجردين فحسب).

لقد كنا نسلك دائماً - ونحن نتابع بحثنا فى علم اجتماع الأدب - كما لو كان وجود فيدرا وميفستوفيليس هو حقيقة لا سلطان للعلم عليها، وكما لو كان لكل شخصية غنية من هاتين الشخصيتين جانب



فردى خالص لخلق ما، يرتبط بموهبة الكاتب وسيكولوجيته، فى المحل الأول.

ولقد بدا لى أن أفكار باختين كما قنمتها كريستيفا- ومن المحتمل الشكل الأكثر جذرية الذى تمنحه لهذه الأفكار عندما تبسط مفاهيمها الخاصة<sup>(١٥)</sup> - بدا لى ذلك على أنه يفتح مجالا جديدا شاملا لمجالات البحث الاجتماعى التطبيقي فى الخلق الأدبى.

وكما كنا نفعل فى دراساتنا الملموسة، حين أكدنا - على وجه القصر غالبا- رؤية العالم من حيث تلاحم العمل الأدبى ووحدته، فإن كريستيفا<sup>(١٦)</sup> فى برنامج دراستها (حيث تشخص على نحو صائب هذا البعد من البنية العقلية من حيث هو مرتبط بالعمل وبالفعل الجماعى وبالدوجماتية والقمع فى حده الأقصى) تؤكد -ابتداء - كل ما هو مفتوح على السؤال، وما هو معارض للوحدة، وما له - فيما ترى (وأظنها على صواب فى ذلك أيضا) - بعد غير امتمالى نقدى.

ويبدو لى - الآن - أن كل جوانب العمل الأدبى التى يبرزها باختين وكريستيفا تتفق تماما مع قطب الوفرة والتعدد فى المفهوم الكلاسيكى للقيمة الجمالية.

ويعنى ذلك أن كريستيفا - فيما أرى - تتبنى وضعا أحادى الجانب، عندما ترى فى الخلق الثقافى وظيفة للتعارض والتنوع فى المحل الأول (أى وظيفة «للديالوج» الذى يعارض «المونولوج» إذا استخدمنا مصطلحاتها). ولكن ما تصفه كريستيفا - مع ذلك - يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبى مهم حقا. يضاف إلى ذلك أن تركيزها ليس على الصلة

القائمة بين رؤية العالم والفكر التصوري الاجتماعي لهذه العناصر فحسب، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتتكبره أو تدينه.

وعندما ندمج هذه التأملات في الاعتبارات التي طورناها إلى الآن، فإننا ننتهي إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية العظيمة تقريبا تتضمن وظيفة نقدية في جانب منها، وذلك بقدر ما تتجه هذه الأعمال إلى تجسيد الأوضاع التي تدينها، بواسطة خلق عالم ثرى ومتعدد لشخصيات فردية ومواقف متميزة، والتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانيا لصالح اتجاهها وسلوكها.

ويعنى ذلك أن هذه الأعمال، حتى إن عبّرت عن رؤية خاصة للعالم، فإنها تنتهى - لأسباب أدبية وجمالية - إلى صياغة حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التي لا بد من التضحية بها دفاعا عن هذه الرؤية.

ويترتب على ذلك أنه يمكن أن نمضى أبعد مما مضينا - على مستوى التحليل الأدبي - وذلك بالكشف عن العناصر المضادة التي يجب أن تتجاوزها الرؤية المبنية للعمل وتنظيمها. وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أنطولوجية، وبخاصة الموت الذى يؤسس صعوبة مهمة بالنسبة إلى أى رؤية للعالم، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة. وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوجية، وبخاصة النزعة الشهوية **Eroticism** بكل مشكلات الكبت التي يدرسها التحليل النفسى. ولكن هناك - أيضا، وبالدرجة نفسها من الأهمية - عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية. وذلك هو السبب فى أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم إسهاما مهما، فى هذه النقطة، بأن يظهر لنا الأسباب التي تجعل

الكاتب يختار - فى موقف تاريخى محدد، من بين عدد هائل من التجسّدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التى يدينها - عدداً محدداً يشعر الكاتب بأن له أهمية خاصة.

إن الرؤية التى تجسدها تراچيديا راسين تدين - بطريقة جذرية - من أسميناهم المتوحشين **Les Fauves** الذين تحكمهم الأهواء، والدمى **Les Pantis** الذين يخطئون الحكم على الواقع. ويكفى أن نتذكر إلى أى نقطة يتجسد الواقع والقيمة الإنسانية فى مأسى راسين، خلال شخصيات مثل أورست وهيرميون وأجريبين، أو نيرون وبريتانكس وأنتيخوس وهيبوليت وتيزيه، أو إلى أى مدى يعبر نص راسين عن مطامع هذه الشخصيات وآلامها، بطريقة شاملة.

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أبى مفصل. وأيا كان الأمر، فإننا نرى أنه إذا كان التعبير الأدبى عن الأهواء والصراع على القوة السياسية فى مسرح راسين أقوى من التعبير عن الفضائل التى تبدو سلبية عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه، فإن هذا الاختلاف فى كثافة التعبير الأدبى يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذى عاش فيه راسين، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التى عارضتها الجنسينية.

ولقد شخّصنا - من قبل - واقع المجموعات الاجتماعية التى تتوافق معها شخصيات مثل هرياجون وجورج داندن وتارتوف وألسست وبدون جوان فى مسرح مولير (من البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو، وعصبة المتزمتين، والجنسينيين، وأرستقراطية البلاد المستسلمة للغلو) أو

التي تستجيب لها شخصية مثل فاجنر (فكر الاستنارة) في مسرحية  
"فاوست" لجوته.

وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا. ومن الواضح أن هذا الجزء  
الآخر ليس له من قيمة - حالياً - سوى أنه برنامج يعتمد تنفيذه على  
ما يمكن اتخاذه من إجراءات في مستقبل تقدم البحث الاجتماعي في  
دراسة الخلق الثقافي.

□

## هوامش

(١) اضطر ديكارت إلى أن يختزل القطة فيجعل منها آلة، أى أن يستبعدا باعتبارهما حقيقة متعينة، أما سارتر فلم يترك لها مكانا فى الوجود والعدم l'Être et Le Néant حيث لا يميز سوى الوعى فى ذاته En-Soi والوعى لذاته Pour-Soi.

(٢) انظر لوسيان جولدمان «الإله الخفى». Le Dieu Caché, Paris: Gallimard. 1956 «العلوم الإنسانية والفلسفية» Sciences Humaines et Philosophie, Paris: Gonthier. 1966.

ودأبحاث جدلية». Recherches Dialectique, Paris: Gallimard. 1959.

و«الذات والخلق الثقافى» Le Sujet de la Création Culturelle. Communication to the second colloque International Sociologie de la littérature. 1965

(٣) هذا هو السبب فى أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung نشر بالفرنسية تحت عنوان «شرح الأحلام» Explication de Rêves، ولم يحدث إلا بعد سنوات عديدة أن أدركت مجموعة من المحللين النفسيين أن كلمة Deutung تعنى «التفسير» وليس الشرح. والحق أن العنوان لم يثر أية مشكلة؛ لأنه عنوان له سلامة العنوان الاصلى، إذ يستحيل فى التحليل الفرويدى أن نفصل التفسير عن الشرح؛ لأن كليهما يطبق على اللاوعى.

(٤) لقد قلت من قبل إن المشكلة أبسط فى حالة النصوص الأدبية، بسبب ما تنطوى عليه من بناء متطور فى موضوعاتها التى هى موضوع البحث، وبسبب العدد المحدود من المعطيات (النص كله وليس سوى النص) ومن الممكن فى أغلب الحالات، إن لم يكن فى النظرية ففى التطبيق، أن نستبدل بهذا المعيار الكيفى معيارا كميا، هو أكبر قدر كافٍ من النص.

(٥) أنا أؤكد هذه النقطة: لأننى غالبا ما أجد المتخصصين فى الأدب، عند مناقشتهم، يزعمون أنهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير فى حين أن أفكارهم، فى الحقيقة، أفكار شارحة مثل أفكارى، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعى من أجل الشرح السيكولوجى الذى أصبح شرحا متضمنا؛ لأنه شرح متقبل تقليديا.

والحق أن تفسير العمل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يشمل كل العمل على المستوى الحرفى، كما يجب أن يعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على الاتساق بين الجزء المفسر وبقية النص الذى يتكامل معه. أما الشرح فإن عليه أن يراعى تولد النص نفسه، ويعتمد اختيار سلامته كل الاعتماد على إمكانية تأسيس ارتباط صارم على الأقل - وعلاقة وظيفية دالة بقدر الإمكان - بين تقدم رؤية العالم وتولد النص التابع منها من ناحية، وبين هذه الرؤية وظواهر خارجية متعينة لها من ناحية أخرى.

وهناك نوعان من الوهم أكثر انتشارا من غيرهما، وأكثر خطرا على البحث، ويتمثل أولهما فى توهم أن النص يمكن أن يكون معقولا أو مقبولا من فكر الناقد. ويتمثل الوهم الثانى فى السعى وراء شرح يوافق الأفكار العامة للناقد نفسه أو للمجموعة التى ينتمى إليها ويجسد أفكارها. ويصبح المطلوب فى كلا الحالتين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها، أما ما تفعله نحن فهو أن نوجد حلولاً للصعاب والحقائق التى تتعارض تعارضا واضحا مع الأفكار التى نتقبلها.

(٦) وبالمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من «أن الأشياء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها»، ثم يضيف، كديكارتى طيب، أن بسكال عبر عن نفسه بطريقة سيئة، وأن ما كان يعنيه بسكال هو أن الأشياء تبدو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التى ينظر بها المرء إليها.

(٧) تؤسس هذه الحقيقة نفسها الشرط المعرفى والاجتماعى النفسى لمثل هذا البقاء.

(٨) يمكن أن يضاف - فى هذا الإطار - أنه كان من الممكن - فى أول محاولة قمنا

بها فى بروكسل، وكانت تهتم بمسرحية «الزنج» Les Nègres - أن نحل من الصفحات الأولى الفرضية المتصلة ببنية عالم العمل، مثلما كان من الممكن لتعليل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص.

(٩) تنشأ الصعوبة الأساسية التى تقدمها أغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلفى الأعمال المدروسة عندما يبدأون من شرح سيكولوجى سواء أكان مباشرا أم ضمنيا، لا يتخيلون أن بسكال يمكنه فى أشهر قليلة، وربما فى أسابيع قليلة، أن يتحول من وضع فلسفى إلى وضع آخر مناقض، على نحو كان معه بسكال أول مفكر أوروبى غربى يصوغ الوضع الجديد صياغة بالغة الدقة.

وهم يسلمون بوجود صلة واضحة بين الأقاليم Les Provinciales والأفكار Les Pensées. ولكن ما دام النصان لم يستجيبا إلى تفسير يوحد ما بينهما، يضطر هؤلاء المؤلفون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات أسلوبية، ونصوص كتبت عن التهتك، ونصوص معبرة عن فكر المتهتك وليس فكر بسكال،... إلخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئا مختلفا تماما - أو على الأقل فكر فى شيء مختلف - عما كتبه بالفعل. أما نحن فنأخذ السبيل المخالف، ونبدأ بأن نلاحظ الطبيعة المتلاحمة الدقيقة فى كل من العملين، وبعد أن نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر، نطرح السؤال بعد ذلك فحسب، عن الكيفية التى كان من الممكن بها لى فرد، مهما كانت عبقريته، أن يعبر سريعا من وضع فكرى إلى وضع آخر، مختلف تماما عن الأول بل مناقض له. من هنا، اكتشفنا بارسوس Parcos والجنسيتين المتطرفة، وهو اكتشاف سلط الضوء المباغت على المشكلة كلها.

والحق أن بسكال كان عليه - فى أثناء كتابته الأقاليم - أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير، تتمتع بنفوذ عظيم فى دوائر الجنسية. ولما كانت هذه المدرسة قد نفقت ورفضت النظريات التى تمسك بها، فقد كان عليه أن يتأمل فى الأمر طويلا، لمدة تربو على العام؛ ليرى ما إذا كان هو أو نقاده المتطرفون على صواب. وهكذا، فإن القرار لصالح تغيير الوضع ظل ينضج على مهل فى ذهنه. وليس هناك شيء مفاجئ فى أن يتحول مفكر له قامة بسكال بعد

فترة طويلة من التأمل في الوضع الذي كان عليه، ويتبنى موقف ناقدية بحيث يصوغ الموقف - بعد ذلك - صياغة أكثر جذرية وتلاحما مما فعله المنظرّون الأساسيون الذين دافعوا عن هذا الوضع قبل أن يدافع هو نفسه عنه.

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences التي كانت سلوكا منطقيًا قد صدمت الجنسنيين الآخرين الذين لم يسلموا بالرهان Pari: لأنهم كانوا واثقين من وجود الإله، ومن هنا رويت تلك الخرافة السانجة عن هجمة وجع الأسنان التي قادت إلى اكتشاف الروليت.

(١١) انظر لوسيان جولدمان: «الوعي الفعلي والوعي الممكن»:

Conscience Réelle et Conscience Possible

. Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959.

و"العلوم الإنسانية والفلسفية":

Sciences Humaines et philosophie, Paris: Conthier, 1966.

(١٢) بقدر ما تتجه الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسي في الواقع الإنساني، في عصر من العصور، فإن دراسة هذه الأعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة تتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث في هذا العصر. وهكذا، يمكن أن يكون موليير - فيما نرى - قد وضع يده على الجانب الأساسي من الواقع التاريخي ووصفه عندما يكشف، في عصابة المتزمتين، عن جهد تجميع البرجوازية لمقاومة التغيرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التي أحدثتها هذه التغيرات، خصوصا في البلاط، حيث مواطن الماحكة القليلة بين اللوردات الكبار. ومن هنا، تصبح محاولة تروتوف Tartuffe في إغواء أرجون Argon محاولة أساسية، ويصبح ما قرره دويج جوان من تظاهر منافع بالطيبة والتزمت مجرد مبالغة من المبالغات والأكاذيب العديدة، التي تقع على مستوى تهتكه نفسه وموقفه الشائن في مشهد الشحاذ على سبيل المثال.

(١٣) انظر لوسيان جولدمان: «مسرح جينيه، دراسة اجتماعية»:

Le Théâtre de Genet. Essai d'Étude Socologique, paris-Cahiers Renaud-Barrault, November. 1966.



(١٤) نشرت في (نقد) Critique، رقم ٢٣٩. ويجب أن نوضح - هنا - أننا لا نوافق، تماما على منظور كريستيفا Kristeva. ولقد طُوِّرتُ الاعتبارات التي أقدمها - هنا - بعد قراءة لراستها، دون تطابق معها.

(١٥) فيما يتصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية Dialogical وأعمال مناجاة Monological تضيف كريستيفا حقيقة مؤداها أنه حتى الأعمال الأدبية التي وصفها باختين Bakhtin بوصفها أعمال مناجاة تظل تحتوى - ما دامت أدبا - على عنصر حوارى نقدى.

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية، ولسنا قادرين على قراءة أعمال باختين، فمن الصعب علينا أن نميز بوضوح بين أفكار باختين الخاصة وتطوير كريستيفا لهذه الأفكار، ولهذا السبب نشير فى هذه المقالة إلى منظور كريستيفا وباختين، بينما نعزوه إلى كريستيفا.



## عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا<sup>(١)</sup>

إيتيان باليبار وبيير ماشري

### تقديم الترجمة :

خطط كتاب ماشري «نظرية في الإنتاج الأدبي» (نشر أول مرة عام ١٩٦٦) استراتيجية نقدية تركّز على شروط إنتاج النص الأدبي، من حيث هي شروط منقوشة على نحو صامت، داخل النص نفسه، وكانت هذه الاستراتيجية تطورا لمفهوم التوسير عن القراءة الدلالية، في كتاب (قراءة رأس المال)، ذلك المفهوم الذي يعيد تشييد مجال الخطاب بقصد تعيين شروط إمكان النص. وقد قصد ماشري - في كتابه - إلى إبراز الآثار الخفية للتناقض الأيديولوجي داخل النص الأدبي، أي التناقضات التي تتقنع بوسائل شكلية متنوعة كالحلول المطروحة على مستوى الحبكة والشخصية.

ويشرح ماشري - في لقاء صحفي منشور في الأحراف الحمراء (٥ - ١٩٧٧) - الفارق بين عمله الشكلي المبكر في كتابه

---

(\*) العنوان الأصلي للبحث:

"On Literature ■ an Ideological Form", by Etienne Balibar and Pierre Macherey

وهو مأخوذ من كتاب:

Untying the Text: A Post - Structuralist Reader, edited and introduced by Robert Young, published by Routledge Kegan ■ Paul, 1981

ومقاله الحالى عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا، بأنه فارق  
يجب النظر إليه من خلال تأثير دراسة التوسير عن الأيديولوجيا  
والأجهزة الأيديولوجية للدولة (١٩٦٩). لقد كانت دراسة التوسير  
- فيما يذهب ماسرى - بمثابة تطور نظرى نتج عن التأمل فى  
أحداث مايو ١٩٦٨ فى فرنسا. وتكمن أهمية هذه الدراسة فى  
حقيقة أنها تنقطع عن المفهوم الجوهرى للأيديولوجيا، ذلك المفهوم  
الذى يرى الأيديولوجيا بوصفها وهما، يناقض الواقع، أو نسقا  
من الأفكار (الزائفة) التى تحجب البنية المادية الفعلية. وبقدر ما  
تواجه دراسة التوسير الفكرة التى تسوئ بين الأيديولوجيا  
والوعى الزائف، والتى كان لها تأثيرها بواسطة كتابات جورج  
لوكاش على وجه الخصوص، فإن دراسة التوسير تذهب إلى أن  
الأيديولوجيا نسق مادى من الممارسات الاجتماعية، وأن دراسة  
الأيديولوجيا ليس معناها دراسة الأفكار بل دراسة الممارسات  
المادية للأجهزة الأيديولوجية (الدينية والتعليمية والعائلية  
والقانونية... إلخ) للدولة، والعمليات التى تتشكل بها النوات فى  
الأيديولوجيا.

ويتمثل تأثير هذه الدراسة على عمل ماسرى فى تحويل  
انتباهه عن مشكلة علاقة العمل الأدبى بالشروط التاريخية للإنتاج  
إلى التأثيرات الأيديولوجية التاريخية (أو المعاصرة) المحددة لهذا  
العمل فى المجتمع الذى يقرأ فيه. وكتاب رينيه بالييار (الخيالات  
الفرنسية Les Français Lictifs) الذى يمثل هذا المقال مقدمة  
له، هو دراسة تختبر فرضية التوسير، من خلال تحليل أوجه

استخدام الأدب بوصفه جزءاً من النظام التعليمي، وتنتهى الدراسة إلى أن الاختلاف بين اللغة الفرنسية الأدبية ولغة الحديث يتم استغلالها، لإحداث أثر مادي ملحوظ تتحقق به السيطرة الأيديولوجية بواسطة اللغة.

وقد كان التوسير - فى الحقيقة - ينظر إلى الفن بوصفه حالة خاصة، تتوسط ما بين الأيديولوجيا والعلم (أى المعرفة)، ويقرن تأثيرها بإحداث (تباعداً داخلياً) عن الأيديولوجيا مما يساعد على رؤيتها. ويرفض ماشرى وباليار هذه النظرة ذاهبين إلى أن دراسة الفن من وجهة نظر جمالية (بما فى ذلك أغلب النقد الأدبى) متضمنة بالضرورة فى عملية السيطرة الأيديولوجية، وبقدر ما يدعوان إلى قطيعة كاملة مع «علم الجمال» فإنهما يرفضان مقولة «الأدب»، ويتقبلان ما أشار إليه فوكو - فى «نظام الأشياء» - من أن مفهوم الأدب قد تم اختراعه خصيصاً لأجل الحقيقة البرجوازية فى القرن التاسع عشر، ويذهبان إلى أن الظاهرة الأدبية لا توجد خارج أوضاعها التاريخية والاجتماعية، والأعمال الأدبية لا توجد بوصفها موضوعات متعالية، أبدية وثابتة. إنها تُنتج فى ظل شروط اجتماعية محددة ويعاد إنتاجها فى ظل شروط مختلفة فى كل حقبة، ولا معنى لفكرة العمل الأدبى بوصفه موضوعاً فى ذاته، فالعمل الأدبى لا يمكن النظر إليه منفصلاً عن آثاره المتعينة، آثاره التى تتحدد مادياً داخل ممارسات اجتماعية.

\* \* \*

هل هناك نظرية ماركسية للأدب؟ ومم يمكن أن تتكون؟ هذا سؤال قديم وأكاديمي فى الغالب، وهدفنا هو إعادة صياغته على مستويين وتقديم مقترحات جديدة.

١- الأطروحات الماركسية عن الأدب ومقولة «الانعكاس»

### ١-١- هل يمكن وجود علم جمال ماركسى؟

ليس هدفنا تقديم وصف للمحاولات التى تمت لتجسيد هذه الفكرة أو المجادلات التى أحاطت بها، فنحن نقصد، فحسب، إلى لفت الانتباه إلى أن تكوين علم الجمال (وبخاصة علم جمال أدبى) كان يطرح على الماركسية دائما مشكلتين يمكن الوصل أو الفصل بينهما: (١) كيف نشرح الطراز الأيديولوجى بالفن والأثر الجمالى؟ (٢) كيف نحلل ونشرح الوضع الطبقي (أو الأوضاع الطبقيّة التى يمكن أن تتناقض فيما بينها) للمؤلف والنص الأدبى على سبيل التخصيص داخل الصراع الأيديولوجى الطبقي؟

ومن الواضح أن المشكلة الأولى وافدة، تفرضها الأيديولوجيا السائدة على الناقد الماركسى لتدفعه دفعا إلى إنتاج علم جمال خاص به، وتصفية الحساب مع الفن أو العمل الفنى أو الأثر الجمالى، شأنه فى ذلك شأن لسنج أو هيجل أو تين أو قالير أو غيرهم.

وما دامت هذه المشكلة مفروضة على الماركسية من الخارج فإنها تطرح خيارين: إما أن ترفض الماركسية المشكلة فتثبت عجزها عن شرح الواقع، بوصفه قيمة مطلقة لعصرنا، قد أخذت تحتل المكانة السامية

للدين. وإما أن تعترف الماركسية بالمشكلة فتضطر إلى التسليم بالقيم الجمالية والإذعان إليها. وتلك نتيجة أفضل بالنسبة إلى الأيديولوجيا السائدة، من حيث إنها قد فرضت على الماركسية تقبل القيم الجمالية للطبقة السائدة في إشكالياتها **Problematic** الخاصة، وهو وضع له دلالة سياسية عظمى في حقبة تصبح فيها الماركسية أيديولوجيا الطبقة العاملة.

وفي الوقت نفسه، فإن المشكلة الثانية مستنبطة من داخل نظرية الماركسية وممارستها في مجالها الخاص، ولكن بطريقة يمكن معها أن تظل المشكلة تقديما شكليا وأليا. والمحك الضروري - في هذه الحالة - هو الممارسة، سواء الممارسة العلمية في المحل الأول أو الممارسة السياسية في المحل الثاني. أما من منظور الممارسة العلمية، فإن السؤال الذي يجب أن تطرحه الماركسية هو: هل يؤدي فعل مواجهة النصوص الأدبية بأوضاعها التطبيقية إلى فتح مجالات جديدة من المعرفة وإلى طرح مشكلات جديدة ابتداءً؟ ودليل صحة صياغة هذا السؤال هو قدرته على التوضيح الموضوعي - داخل المادية التاريخية نفسها - لفئة كاملة من المشكلات التي لم تحل، والتي لم تكن معروفة في بعض الأحيان<sup>(١)</sup>.

ومن المنظور الثاني للممارسة السياسية نفسها، بقدر ما هي فاعلة داخل الأدب، فإن أقل ما يجب أن يطلبه المرء من نظرية ماركسية هو أنها لا بد من أن تُحدث تحولا فعليا، ممارسة جديدة، سواء في إنتاج النصوص وأعمال الفن أو في الاستهلاك الاجتماعي لهذه النصوص والأعمال. ولكن هل هذا التحول هو تحول فعلى حقا، حتى عندما يكون له أحيانا أثر سياسى مباشر - أعنى الحقيقة البسيطة الخاصة بتلقين

ممارسى الفن (من كُتّاب وفنانين بل معلّمين وتلامذة) الأيديولوجيا الماركسية الخاصة بشكل الفن ووظيفته الاجتماعية (حتى عندما يكون لهذه العملية عائد سياسى مباشر)؟ هل يكفى ببساطة أن نعطى الماركسية والمناصرين لها دورهم فى تفوق الأعمال الفنية واستهلاكها بطريقتهم الخاصة؟ الواقع، إن التجربة تثبت أنه من الممكن تماما استبدال التيمات الماركسية الجديدة - أى المصاغة فى لغة الماركسية - بالأفكار الأيديولوجية السائدة فى الحياة الثقافية، الأفكار التى هى برجوازية أو برجوازية صغيرة فى أصلها، ومع ذلك لا يتغير موضع الأدب داخل الممارسة الاجتماعية، ومن ثم لا تتغير العلاقة العملية التى تربط الأفراد والطبقات بأعمال الفن التى ينتجونها، إذ تبقى المقولة العامة للفن مسيطرة على الإنتاج والاستهلاك اللذين يتم فهمهما وممارستهما داخل هذا الطراز، سواء كان ملتزما، أو اشتراكيا، أو بروليتاريا، أو غير ذلك.

ومع ذلك، فقد كانت فى الكلاسيات الماركسية عناصر يمكن أن تشق طريقا - ليس إلى «علم جمال» أو «نظرية للأدب»، بل «نظرية للمعرفة». ومع ذلك، فهذه العناصر - بطرازها فى ممارسة الأدب وما يتضمنه من وضع نظرى يستند تماما إلى ممارسة طبقة ثورية - تواجهنا بأطروحات عن الآثار الأدبية، أطروحات تتحول - بتشكيلها داخل إشكالية المادية التاريخية - إلى أطروحات التحليل العلمى و - من ثم - التاريخى للآثار الأدبية<sup>(٢)</sup>.

هذه المقدمات العامة جدا كافية لأن يظهر لنا أن المشكلتين اللتين انقسمت بينهما المحاولات الماركسية هما مشكلة واحدة فى واقع الأمر،



فالقُدرة على تحليل طبيعة الأوضاع الطبقيّة والتعبير عنها في الأدب ونتاج ذلك (من نصوص وأعمال تدرك بوصفها أدبا) هي نفسها القدرة على تحديد الطراز الأيديولوجي للأدب وتعرُّفه في آن. ولكن ذلك يعني أن المشكلة لا بد من معالجتها بنظرية لتاريخ الآثار الأدبية، نظرية تكشف بوضوح عن العناصر الأولية لعلاقة هذه الآثار بأساسها المادي، كما تكشف عن تطوراتها (لأنها ليست أبدية) وتحولاتها المقصورة (لأنها ليست ثابتة).

#### ١-٢ المقولة المادية للانعكاس :

لنكن واضحين، إن الأطروحات الماركسية الكلاسيكية عن الأدب والفن تنطلق من المقولة الفلسفية الأساسية للانعكاس، ومن ثم فإن الفهم التام لهذه المقولة هو مفتاح المفهوم الماركسي للأدب.

في النصوص الماركسية عن هذا المفهوم المادي، النصوص التي كتبها ماركس وإنجلز عن بلزاك، ولينين عن تولستوى، فإن الانعكاس يعالج من حيث هو انعكاس مادي، انعكاس لواقع موضوعي، مما يعني فهم الأدب بوصفه واقعا تاريخيا - في شكله نفسه الذي يسعى التحليل العلمي إلى إدراكه.

ويكتب ماوتسي تونج - في أحاديث ملتبس ينان عن الأدب والفن- ما يلي: «إن أعمال الأدب والفن - من حيث هي أشكال أيديولوجية - ناتجة عن حياة مجتمع بعينه في صراعه الإنساني»<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا، فإن أول ما تقتضيه مقولة الانعكاس من المنظرين الماركسيين هو تقديم مؤشر Index على واقع الأدب. إنه لا يسقط من السماء، وليس نتاج (خلق) غامض بل نتاج ممارسة اجتماعية (بالأحرى ممارسة اجتماعية مخصصة) وليس نشاطا (خياليا). وإن أنتج أثارا خيالية، فهو جزء لا يتجزأ من عملية مادية، ناتجة عن حياة مجتمع بعينه.

إن المفهوم الماركسي - على هذا النحو - ينقش الأدب في موضعه من نسق متباين محدد لممارسات اجتماعية فعلية، أى من حيث هو شكل من الأشكال الأيديولوجية المتعددة فى الأبنية الأيديولوجية الفوقية، شكل يتجاوب - من ناحية - مع أساس العلاقات الاجتماعية - المحددة والمتحولة تاريخيا - للإنتاج، ويرتبط تاريخيا - من ناحية ثانية - بغيره من الأشكال الأيديولوجية، ولكن على يقين من أن استخدامنا لمصطلح الأشكال الأيديولوجية، لا يقصد أى إشارة إلى الشكلية، فالمفهوم التاريخى المادى لا يشير إلى «شكل» يتعارض مع «مضمون»، بل إلى تلاحم موضوعى لتشكيل أيديولوجى، وسوف نعود إلى هذه النقطة. ولنلاحظ أيضا أن هذه المقدمة الأولى - العامة جدا ولكن الأساسية تماما - لا صلة بينها وبين التساؤل عن الشكل الأيديولوجى الذى يتخذه الأدب داخل الوضع الأيديولوجى، فليس هناك اختزال للأدب إلى أخلاق أو دين أو سياسة... إلخ.

إن المفهوم الماركسي للانعكاس يعانى العديد من التفسيرات الخاصة والتشويهات؛ مما يفرض علينا أن نترث عنه. وسوف تفيدنا

النتائج التى توصلت إليها قراءة دومينيك ليكور الدقيقة لما كتبه لينين عن المادية والنقد التجريبي<sup>(٤)</sup>.

وترينا هذه القراءة أن المقولة الماركسية اللينينية للانعكاس تتضمن قضيتين مضمومتين داخل نظام تكويني، أو مشكلتين متتابعتين فى الصياغة، إذا شئنا الدقة. (ومعنى ذلك - تبعا لليكور - أننا لسنا إزاء أطروحة واحدة بسيطة بل أطروحتين عن انعكاس الأشياء فى الفكر).

أما المشكلة الأولى، التى تعيد المادية تأسيسها دائما ضمن أولوياتها، فهى مشكلة موضوعية الانعكاس التى تطرح السؤال: هل هناك واقع مادي موجود منعكس فى الدماغ يحدد الفكر؟ وذلك سؤال يلحق به سؤال آخر: «هل الفكر نفسه واقع محدد ماديا؟». وتؤكد المادية الجدلية موضوعية الانعكاس وموضوعية الفكر من حيث هو انعكاس، أى تؤكد الواقع المادي الذى يسبق الفكر ولا يختزل فيه، والواقع المادي للفكر نفسه فى أن.

أما المشكلة الثانية التى لا يمكن أن تطرح على نحو صحيح إلا على أساس من الأولى، فتنصل بالمعرفة العلمية التى تتضمنها دقة الانعكاس. وهى تطرح السؤال: إذا كان الفكر يعكس واقعا موجودا فما مدى دقة انعكاسه؟ أو - على نحو أدق - السؤال: فى ظل أى شروط (أعنى الشروط التاريخية التى يحدث بها الجدل بين الحقيقة المطلقة، والحقيقة النسبية) يمكن أن يحدث انعكاس مضبوط؟ وتكمن الإجابة فى تحليل العملية المستقلة نسبيا لتاريخ العلم. ومن الواضح - فى هذا السياق - أن هذه المشكلة الثانية تطرح السؤال «ما الشكل الذى يتخذه

الانعكاس؟». ولكنه سؤال لا تتحدد نتيجته المادية إلا بعد طرح السؤال الأول وبعد تأكيد موضوعية الانعكاس.

وتكشف النتيجة التي ينتهى إليها هذا التحليل - الذى نعطى خطوطه العامة فحسب - عن أن المقولة الماركسية للانعكاس منفصلة تماما عن المفهوم التجريبي الحسى للصورة، أى «الانعكاس المرأوى»، والانعكاس فى المادية الجدلية «انعكاس دون مرآة»، وذلك هو النقض الوحيد المؤثر للأيدىولوجيا التجريبية التى تجعل من علاقة الفكر بالواقع علاقة انعكاس مرأوى (ومن ثم قابل للعكس). وقد تم ذلك بفضل تعقد النظرية الماركسية عن الانعكاس، وصياغاتها فى نظام غير قابل للانعكاس، نظام يتحقق داخله الوصف المادى.

هذه الملاحظات أساسية فيما يتعلق بمشكلة (نظرية الأدب)؛ ذلك لأن الاستخدام الدقيق لمفهوم البنية المعقدة للانعكاس يستبعد التعارض الظاهر بين وصفين متناقضين، أى بين الشكلية والاستخدام النقدى، أو المعيارى، لفكرة الواقعية. ويعنى ذلك - من ناحية - مقصد دراسة الانعكاس «فى ذاته» مستقلا عن علاقته بالعالم المادى، والخلط - من ناحية ثانية - بين الجانبين، وتأكيد أولوية الفكر على نحو يناقض النظام المادى للمقولة<sup>(٥)</sup>.

ومن هنا تأتى فائدة تحديد دقيق كذلك الذى يطرحه لينين، إذ يمكن - مع هذا التحديد - صياغة جانبين لابد من الفصل بينهما على مستوى النظرية والواقع، و وضعهما فى نظام تكوينى: الأدب من حيث هو شكل أيدىولوجى (بين أشكال أخرى) والعملية النوعية للإنتاج الأدبى.

### ١-٣ الأدب من حيث هو شكل أيديولوجي :

من المهم أن نعين موضع إنتاج الآثار الأدبية تاريخيا بوصفه موضعا لا ينفصل عن مجموع الممارسات الاجتماعية، ولكي نقوم بذلك على نحو جدلي غير ألي، من المهم أن لا نفهم علاقة الأدب بالتاريخ بوصفها علاقة خارجية أو تجاوبا بين فرعين، بل بوصفها علاقة ترتبط بالأشكال الناشئة عن تناقض داخلي؛ فالأدب والتاريخ لا ينشأ كلاهما على نحو خارجي في مواجهة الآخر (أو حتى على نحو ما يواجه تاريخ الأدب التاريخ الاجتماعي والسياسي) بل ينشأ في علاقة متداخلة متصلة، هي علاقة الأوضاع التاريخية لوجود أي شيء. وبوجه عام، فإن هذه العلاقة الداخلية هي التي تشكّل تعريف الأدب من حيث هو شكل أيديولوجي.

ولكن هذا التعريف لا ينطوي على أهمية إلا بقدر تطوير نتائجه الضمنية، فمن المؤكد أن الأشكال الأيديولوجية ليست أنساقا مباشرة من أفكار أو خطابات، وإنما هي أنساق لا تظهر إلا من خلال أعمال وتواريخ ممارسات محددة في علاقات اجتماعية محددة، هي ما يسميه التوسير الأجهزة الأيديولوجية للدولة؛ ولذلك فإن موضوعية الإنتاج الأدبي لا تنفصل عن ممارسات اجتماعية متعينة في أجهزة أيديولوجية متعينة للدولة.

وسوف نرى، على نحو أكثر تحديدا، أن موضوعية الإنتاج الأدبي لا تنفصل عن ممارسة لغوية متعينة (هناك أدب فرنسي؛ لأن هناك

ممارسة لغوية فرنسية، هي جماع متناقض يشكل اللسان القومى)، لا تنفصل - بدورها - عن ممارسة أكاديمية أو تعليمية تحدد كلا من أوضاع استهلاك الأدب وأوضاع إنتاجه فى أن. ويمكن للمرء أن يحدد - بالربط بين الوجود الموضوعى للأدب وجماع ممارساته - النقاط المادية الأساسية التى تجعل من الأدب واقعا تاريخيا واجتماعيا.

إذن، فالأدب متشكل تاريخيا فى المرحلة البرجوازية بوصفه جماعا للغة - أو بالأحرى ممارسات لغوية متعينة - متضمنة فى العملية العامة للتعليم، وذلك لتوفير آثار خيالية ملائمة، يمكن بواسطتها إعادة إنتاج الأيديولوجيا البرجوازية بوصفها الأيديولوجيا المسيطرة. ويخضع الأدب لحتمية ثلاثية الأبعاد: لغوية، وتربوية، وخيالية (ولابد أن نعود إلى هذه النقطة؛ لأنها تتضمن مسألة الاستعانة بالتحليل النفسى على شرح الآثار الأدبية). وهناك حتمية لغوية؛ لأن عمل الإنتاج الأدبى يعتمد على وجود لغة مشتركة تقوم بتشفير التبادل اللغوى، من حيث ماديته وأهدافه، بالقدر الذى يسهم به الأدب مباشرة فى صياغة اللغة المشتركة. ويؤكد هذه النقطة الأولى حقيقة أن ألوان الانحراف عن اللغة المشتركة ليست اعتباطية بل حتمية، وقد قمنا بتخطيط شرح للعملية التاريخية التى تنشأ بها هذه اللغة المشتركة فى تقديمنا لعمل باليار ود.لابورت<sup>(٦)</sup>، حيث أكدنا - بمتابعة عملهما - أن اللغة المشتركة، اللغة القومية، تتصل اتصالا وثيقا بالشكل السياسى الديمقراطى للبرجوازية، إنها الناتج التاريخى لصراع طبقى مخصوص. إن هذه اللغة القومية المشتركة - شأنها فى ذلك شأن اليمين البرجوازى الذى يوازئها - مطلوبة للقيام بتوحيد جديد للسيطرة التطبيقية، ومن ثم تعميم هذه

السيطرة وتزويدها بالأشكال على طول مرحلتها. ولذلك، فإن هذه اللغة تشير إلى تناقض اجتماعي، يعاد إنتاجه دائما عن طريق العملية التي تتوجه.

ما أساس هذا التناقض؟ إنه أثر الأوضاع التاريخية التي تؤسس الطبقة البرجوازية - في ظلها - سيطرتها السياسية والاقتصادية والأيدولوجية، إذ لم يكن على هذه الطبقة القيام بتحويل الأساس أو علاقات الإنتاج لتحقيق هيمنتها فحسب، بل القيام بتحويل جذرى أيضا للبنية الفوقية أو التشكلات الأيدولوجية. هذا التحويل يمكن تسميته الثورة الثقافية البرجوازية؛ لأنه يتضمن تشكل أيدولوجيا جديدة من ناحية، وتحقيقها كأيدولوجيا مهيمنة بواسطة أجهزة أيدولوجية جديدة للدولة من ناحية ثانية، كما يتضمن إعادة تشكيل العلاقات بين الأجهزة الأيدولوجية للدولة من ناحية ثالثة. ويتخذ هذا التحول التاريخي الذي اتخذ أكثر من قرن، والذي كان يعد نفسه منذ وقت أطول بأن جعل من جهاز المدرسة أداة لفرض الخضوع للأيدولوجيا المسيطرة، أعنى الخضوع الفردى، و - أهم من ذلك - خضوع الأيدولوجيا نفسها، أيدولوجيا الطبقات الواقعة تحت السيطرة. ومن هنا، فإن كل التناقضات الأيدولوجية تقوم - فى التحليل الأخير - على تناقضات جهاز المدرسة، وتغدو تناقضات تابعة لشكل التعليم، داخل شكل التعليم نفسه.

وقد شرعنا فى العمل على الشكل الذى تتخذه التناقضات الاجتماعية فى الجهاز المدرسى. وهو شكل لا يتأسس إلا بواسطة وحدة

شكلية لنسق تعليمي فريد وموحد، هو نتاج لهذه الوحدة التي يشكلها وجود مشترك لنسقين أو شبكتين متناقضتين: أولا ههما ما يمكن أن نسميه - باتباع التقسيم التأسيسي لمستويات التعليم التي عملت طويلا على تحقيق هذا التناقض في فرنسا - جهاز «التعليم الأساسي» (الأولى- المهني)، وثانيتها «التعليم المتقدم» (الثانوي - العالي)<sup>(٧)</sup>.

هذا التقسيم للتعليم الذي يعيد إنتاج التقسيم الاجتماعي لمجتمع يقوم على بيع وشراء قوة العمل الفردي، في الوقت الذي يؤمن سيطرة الأيديولوجيا البرجوازية بواسطة تأكيد وحدة قومية على وجه التخصيص. هذا التقسيم يستند ابتداء، وعلى طول الخط، إلى تقسيم لغوي. أضف إلى ذلك - على سبيل التوضيح - أن الشكل الموحد هو الأداة الأساسية للتقسيم والتناقض؛ ذلك لأن التقسيم اللغوي المتضمن في التعليم لا يشبه التقسيم القائم بين لغات مختلفة، نلاحظها في بعض التشكلات الاجتماعية السابقة على الرأسمالية - حيث لغة العامة (العامية أو اللهجة المحلية أو الحرفية). ولغة البرجوازية - بل الأمر على النقيض من ذلك؛ إذ إن التقسيم الذي نتحدث عنه يقوم على افتراض مسبق لوجود لغة مشتركة، ويتمثل في تناقض بين ممارسات مختلفة للغة نفسها، هذا التناقض يتأسس - تحديدا - في النسق التعليمي وبواسطته. أعني من خلال التناقض بين اللغة الأساسية (الفرنسية الأدبية) المدخلة للمستوى المتقدم من التعليم، فذلك هو أساس التناقض في تقنيات التعليم، خصوصا بين التدريب الأساسي على الإنشاء، من ناحية، وهو مجرد تمرين على الاستخدام (السليم)، وتقرير (الواقع)،



والتدريب المتقدم على الفهم من ناحية ثانية، أى «بحث - شرح النصوص»، المسمى بالعمل «الإبداعى» الذى يفترض فيه إدماج مادة أدبية ومحاكاتها. وإذن، فإن التناقضات قائمة فى الممارسة التعليمية، وفى الممارسة الأيديولوجية، وفى الممارسة الاجتماعية، وإن ما يظهر على أنه أساس الإنتاج الأدبى هو علاقة غير متكافئة ومتناقضة بالأيديولوجيا المسيطرة نفسها. ولكن هذا التناقض ما كان يوجد لو لم يكن على هذه الأيديولوجيا النضال طوال الوقت لتحقيق أولويتها.

وهناك نقطة أساسية نستخلصها من هذا التحليل الذى نعرض خطوطه العامة فجسب: إن موضوعية الأدب التى هى علاقته بالواقع الموضوعى الذى يتحدد به تاريخيا ليست علاقة بـ «موضوع»، يمثله الأدب، فموضوعية الأدب لا تعنى تمثيله لموضوع. كما أن هذه الموضوعية ليست مجرد أو محض أداة لاستعمال ونقل مادتها المباشرة التى هى الممارسات اللغوية المحددة داخل ممارسة التعليم، فهذه الممارسات - بسبب تناقضاتها على وجه التحديد - لا يمكن استخدامها بوصفها مادة أولية بسيطة، وذلك لأن كل استخدام هو تدخل Intervention من منطلق وإعلان (بالمعنى العام) من داخل التناقض، ومن ثم تطوير له. وهكذا، فإن موضوعية الأدب هى موضعه الضرورى داخل عمليات محددة وداخل إعادة إنتاج الممارسات اللغوية المتناقضة للسان مشترك، حيث تتحقق فاعلية أيديولوجيا التعليم البرجوازي.

هذا الوضع للمشكلة يلغى السؤال المثالى القديم: ما الأدب؟ الذى ليس سؤالا عن الحتمية الموضوعية للأدب، بل عن جوهره الكونى

والإنسانى والفنى<sup>(٨)</sup>، ويقوم هذا الوضع بذلك؛ لأنه يكشف لنا مباشرة عن الوظيفة المادية للأدب، من حيث هى مندرجة فى عملية لا يستطيع الأدب تحديدها رغم صلته الوثيقة بها. وإذا كان للإنتاج الأدبى - نظرا لماديته وأساسه النوعى - تناقضات الممارسات اللغوية فى التعليم - تلك الممارسات التى يتم تبنيها وتشريعها (خلال العمل المتكرر اللامتناهى للخيال) - فإن ذلك بسبب أن الأدب نفسه هو أحد شرطى التناقض الذى لا ينفصل شرطه الثانى عن الأدب حتما، فالأدب - جدليا - نتاج التقسيم اللغوى فى التعليم والوضع المادى لهذا التقسيم فى الوقت نفسه، فهو شرط تناقضاته الخاصة وأثرها فى أن. ولذلك فليس من الغريب أن أيديولوجيا الأدب - التى هى جزء من الأدب - لابد لها من العمل المتواصل لإنكار هذا الأساس الموضوعى، وذلك بتمثيل الأدب على نحو أسمى بوصفه أسلوبا، عبقرية فردية واعية أو طبيعية، أو إبداعا.. إلخ، أى بوصفه شيئا خارج (وفوق) عملية التعليم التى لا تستطيع شيئا سوى نشر الأدب، والتعليق المسهب عليه، دون إمكان إدراكه فى آخر الأمر. والأصل فى هذا القمع التأسيسى هو المكانة الموضوعية للأدب من حيث هو شكل تاريخى أيديولوجى. أى من حيث علاقته بالصراع الطبقي. فالوصية الأولى والأخيرة فى أيديولوجيا الأدب هى: «صف كل أشكال الصراع الطبقي وتجنب تلك التى تحدد الصراع الخاص بك».

وللسبب نفسه، فإن السؤال الخاص بعلاقة الأدب بالأيديولوجيا المسيطرة يوضع من جديد، ليقلت من تقابل الجواهر الكونية الذى يقع الكثير من المناقشات الماركسية فى شركه، ذلك لأن النظر إلى الأدب

على أنه يتحدد أيديولوجيا لا يعنى - ولا يمكن أن يعنى - اختزال الأدب إلى الأيديولوجيات الأخلاقية أو السياسية أو الدينية أو حتى الأيديولوجيا الجمالية التى تتحدد خارج الأدب. كما أن هذا النظر لا يعنى جعل الأيديولوجيا بمثابة المضمون الذى يأتى الأدب بشكل، حتى لو كانت هناك تيمات وعبارات أيديولوجية قابلة للانفصال على نحو ما، فمثل هذه الثنائية بين الشكل والمضمون آلية تماما، فضلا عن أنها تعمل على تعزيز الطريقة التى تسمى بها أيديولوجيا الأدب - بالاستبدال - فهم حتميته التاريخية، إنها ثنائية تؤيد - بالفعل - الجدل اللانهائى الزائف بين (شكل) و(مضمون) ذلك الجدل الذى تتناوب معه المصطلحات المفروضة على نحو زائف، ليتم فهم الأدب بوصفه مضمونا (أيديولوجيا) حيننا، وحيننا آخر بوصفه شكلا (أدبا «حقيقيا»). أما تحديد الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا فإنه طرح لمشكلة مختلفة تماما، هى نوعية الآثار الأيديولوجية المنتجة بواسطة الأدب وأنواع الإنتاج. ويعود بنا ذلك إلى السؤال الثانى الذى يتضمنه المفهوم المادى الجدلى للانعكاس.

## ٢- عملية إنتاج الآثار الجمالية فى الأدب

نستطيع الآن، بفضل الاستخدام السليم للمفهوم الماركسى للانعكاس، تجنب المعضلة الزائفة للناقد الأدبى (أوجب عليه تحليل الأدب فى إطاره الخاص بالبحث عن جوهره، أو يحلله من منطلق خارجى غايته إيجاد وظيفته؟) إذ عندما نعرف ما هو أكثر من اختزال الأدب إلى نفسه أو إلى شىء غير نفسه، ونأخذ فى تحليل نوعيته الأيديولوجية<sup>(١)</sup> مستعينين بنتائج البليار، فإننا نستطيع تتبع المفاهيم المادية التى تظهر

فى هذا التحليل. بالطبع، ليس لمثل هذا التخطيط سوى قيمة مؤقتة، ولكنه يساعدنا على رؤية تلاحم التصور المادى للأدب وموضعه التصورى داخل المادية التاريخية.

هذه المفاهيم - فيما نراها - تتطوى على ثلاث لحظات متزامنة، فهى تشير فى آن إلى:

(١) التناقضات التى تحققها التشكلات (النصوص) الأيديولوجية وتطورها.

(٢) وطراز الاتحاد الأيديولوجى الذى ينتجه فعل الخيال.

(٣) مكانة الآثار الأدبية الجمالية فى إعادة إنتاج الأيديولوجيا السائدة. ولنتعامل مع كل واحدة من هذه على نحو منظم.

## **٢ - ١ التعميد النوى للتشكلات الأدبية - التناقضات الأيديولوجية والصراعات اللغوية :**

المبدأ الأول للتحليل المادى هو: لا تجوز دراسة الإنتاج الأدبى من منطلق وحدته، فهى وحدة وهمية زائفة، ولكن من منطلق تشنته المادى، إذ يجب على المرء ألا يبحث عن آثار موحدة بل عن علامات لتناقضات محددة تاريخيا تنتج هذه العلامات وتظهر - فى النص - بوصفها صراعات متباينة لم تحل.

وهكذا، فإن التحليل المادى للأدب يبحث عن التناقضات الحتمية، ويرفض رفضا مبدئيا فكرة العمل، أى فكرة التقديم الوهمى لوحدة النص، أو كليته أو استقلاله بذاته أو كماله (بالمعنيين اللذين تتضمنهنا

الكلمة: النجاح والاكتمال). ويتحدد أدق، فإن التحليل المادى لا يتقبل فكرة «العمل» (الفكرة الملزمة عن «المؤلف») إلا لكى يحددهما بوصفهما وهمين ضروريين مكتوبين فى أيديولوجيا الأدب المصاحبة لكل إنتاج أدبى. إن النص ينتج فى ظل شروط تمثله بوصفه عملا منجزا، يتيح نظاما ضروريا، ويعبر عن قيمة ذاتية أو روح العصر حسب ما إذا كانت قراءاته ساذجة أو محنكة. ومع ذلك فالنص فى ذاته ليس أحد هذه الأشياء بل نقيضها، إنه غير مكتمل ماديا، متبعثر وموزع، بسبب كونه ناتج الأثر المتناقض المتصارع لعمليات فعلية متراكبة لا يمكن القضاء عليها فيه إلا بطريقة خيالية<sup>(١٠)</sup>.

بوضوح أكثر: الأدب ينتج فى النهاية بواسطة أثر أو أكثر من التناقضات الأيديولوجية، وتحديدا، لأن هذه التناقضات لا يمكن حلها داخل الأيديولوجيا، أى أن النص ينتج فى التحليل الأخير بواسطة أثر الأوضاع الطبقيّة المتناقضة داخل الأيديولوجيا، من حيث هى أوضاع لا تقبل المصالحة. ومن الواضح أن هذه الأوضاع الأيديولوجية المتناقضة ليست أدبية فى ذاتها، فذلك يعود بنا إلى الدائرة المغلقة لـ «الأدب». إنها أوضاع أيديولوجية داخل نظرية وممارسة، تشمل كل مجال الصراع الطبقي الأيديولوجى الدينى والقانونى والسياسى، وتتوافق مع أزمات الصراع الطبقي نفسه. ولكن من العيب أن نبحث فى النصوص عن خطاب (أصلى) صريح لهذه الأوضاع الطبقيّة، على نحو ما كانت عليه «قبل» تحققاتها «الأدبية»، ذلك لأن هذه الأوضاع الأدبية لا تتشكل إلا فى مادية النص الأدبى. أعنى أنها لا تظهر إلا فى شكل يتيح حلها الخيالى، أو - بعبارة أدق - فى شكل يزيحها بأن يستبدل بها

التناقضات الذاتية داخل الممارسة الأيديولوجية للدين والسياسة والأخلاق والجمال وعلم النفس.

ولنتقارب هذه الفكرة أكثر. إن الأدب «يبدأ» بحل خيالي لتناقضات عنيدة، أى بتمثيل هذا الحل: ليس بمعنى التمثيل المجازى (بواسطة الصور، والكتابات، والرموز، وما أشبه ذلك) لحل موجود بالفعل (ولنكرر: إن الأدب لا ينتج إلا لأن مثل هذا الحل مستحيل)، بل بمعنى إخراج الحل وتقديمه من حيث هو حل لشروط التناقض المتأبى على الحل نفسه، وذلك بواسطة عمليات إزاحة واستبدال، فلكى يكون هناك أدب، لابد أن تكون شروط التناقض نفسها (ومن ثم العناصر الأيديولوجية المتناقضة) هى المنظومة فى لغة مخصوصة، لغة (مصالحة) تحقق سلفا وهم تصالح وشيك، أو لابد - بعبارة أدق - أن يجد الأدب لغة مصالحة، تقدم الاتصال على أنه طبيعى، ومن ثم ضرورى وحتمى.

فى كتاب «نظرية فى الإنتاج الأدبى» الذى حاول دراسة ما كتبه لينين عن تولستوى وبعض كتابات جول فيرن ويلزاك، كان القصد من المحاولة هو الإفادة من المبادئ المادية؛ لإظهار التناقضات المعقدة التى تنتج النص الأدبى، وكان ما يتم تحديده فى كل حالة، بوصفه المشروع الأيديولوجى للمؤلف أو التعبير عن وضع طبقي محدد، هو أحد شروط التناقض الذى يصنع النص من تعارضاته مركبا خياليا، بالرغم من التعارضات الفعلية التى لا يمكن للنص إبطالها. ومن هنا جاءت فكرة أن النص الأدبى ليس تعبيرا عن أيديولوجيا (بمعنى وضعها فى كلمات) بقدر ما هو إخراج لها أو عرض أو فعل لا يتسم بالبناء ما دام لا يمكن

إنجازه دون إظهار قصوره الذى يكشف عجزه عن استيعاب أيديولوجيا معادية.

ولكن مابقى غامضا فى الكتاب هو عملية الإنتاج الأدبي، الوسائل النصية التى تُقدّم تناقضات خطاب أيديولوجى كما لو كانت قصاً لوحدة هذا الخطاب وتصالحه على نحو مشروط بهذا القص نفسه. إن الذى ظل يراوغنا - بكلمات أخرى - هو الآلية النوعية للمصالحة الأدبية، حيث لا يزال الوصف المادى بالغ العمومية. ولكن عمل ر. باليار يجعل من الممكن تجاوز هذه الصعوبة، ومن ثم يساعدنا على إكمال الوصف، بل على تصحيحه وتحويله.

ماذا يرينا ذلك؟ إنه يرينا أن الخطاب «لغة» الأدب الخاصة التى تنطلق منها التناقضات، ليست خارج الصراعات الأيديولوجية، كما لو كانت هذه اللغة تحجب الصراعات بطريقة محايدة محيطة، فعلاقة هذه اللغة بالصراعات ليست علاقة ثانوية بل تكوينية. إنها متضمنة دائما فى إنتاج هذه الصراعات، من حيث إنها هى نفسها تتشكل بواسطة آثار تناقض طبقي. وتلك نتيجة أساسية، تعود بنا إلى الأساس المادى لكل الأدب، فاللغة الأدبية يتم إنتاجها فى خصوصيتها (وفى كل تغيراتها الفردية المباحة) على مستوى الصراعات اللغوية، الصراعات التى يحددها تاريخيا - فى المرحلة البرجوازية - تطور لغة مشتركة، ونسق تعليمى يفرض هذه اللغة المشتركة على الجميع، مثقفين أو غير مثقفين.

إن ذلك هو مبدأ الطبيعة المعقدة للتشكلات الأدبية، تلك التى يشترك إنتاجها فى الشروط المادية الضرورية للتشكل الاجتماعى

البرجوازي، والتي تتحول هي نفسها تبعا له. إن هذه التشكلات الأدبية هي الحل الخيالي للتناقضات الأيديولوجية من حيث تشكلها في سياقات خاصة، إذ إنها متميزة عن اللغة المشتركة وداخلة فيها (اللغة المشتركة نفسها نتاج صراع داخلي) ولغة تتحقق وتتقنع بسلسلة من مصالحات صراعات متصالحة تؤسسها. هذه الإزاحة للتناقضات هي ما تطلق عليه رينيه باليبار اسم الأسلوب الأدبي، وقد بدأت في تحليل الجدل الخاص به، وهو جدل باهر؛ لأنه ينجح في إنتاج كل من أثر و وهم تصالح خيالي لشروط غير متصالحة، بواسطة إزاحة جماع التناقضات الأيديولوجية في تناقض واحد، أو جانب واحد، وهو الصراع اللغوي نفسه. ومن هنا، فإن الحل الخيالي ليس له من سر آخر سوى تظهير تكرار التناقض: وذلك بالقطع (إذا عرف المرء كيف يحمله ويستتبطه) هو دليل طبيعته غير المتصالحة، ونحن الآن مستعدون لتخطيط الجوانب الأساسية للأثر الجمالي للأدب من حيث هو وسيلة أيديولوجية.

كما يعرف كل شخص أن الواقعية هي الكلمة المفتاح للمدرسة التي تظل في صف الأدب الواقعي في كل مكان، وذلك بما يجعل من أي قص خالص قصا رديئا. ويتضمن ذلك تحديدا للأدب بوجه عام، فكل أدب يجب أن يكون واقعيًا بطريقة أو بأخرى، تمثيلا لواقع، حتى عندما يعطى الواقع صورة خارج الإدراك المباشر والحياة اليومية والتجربة العامة. إن ضفاف الواقع يمكن أن تمتد إلى الأبدية.

ومع ذلك، ففكرة الواقعية ليست مناقضة للخيال، إنها لا تختلف عنه اختلافا كبيرا. إن لها فكرة ونموذجًا واستنساخًا من هذا النموذج،



مهما يمكن أن يكون تعقيد هذا النموذج - نموذج خارج التمثيل، على الأقل في الحالة العابرة من التقييم - ومعيار، حتى لو لم يكن مسمى.

بعد هذا الاستطراد، يمكن أن نعود إلى المشكلة التي وضعنا فيها أنفسنا. المقترحات الماركسية، مؤقتة وغير ناضجة كما يمكن أن تكون غير ملزمة لتحقيق تحول نقدي عميق للإشكالية المثالية الكلاسيكية. دعنا لا يكن عندنا أي شك، للحظة، في أن الكلاسيكيات الماركسية - باستثناء برخت وجرامشي اللذين يمكن أن يكونا دليلينا هنا - لم تتعامل قط مع الأدب بمصطلحات الواقعية. إن مقولة الانعكاس، المركزية بالنسبة للإشكالية الماركسية كما أظهرنا، لا ترتبط بالواقعية، ولكن بالمادية التي هي شيء مختلف تماما. لا تستطيع الماركسية تحديد الأدب عموما بوصفه خيالا بالمعنى الكلاسيكي.

الأدب ليس خيالا أو صورة خيالية للواقعي؛ لأنه لا يستطيع أن يحدد نفسه ببساطة بوصفه مجازا، مظهرا للواقع. بواسطة عملية معقدة، الأدب إنتاج لواقع معين، ليس بالتأكيد (ولا يمكن للمرء أن يبالغ في تأكيد ذلك) واقعا مستقلا، لكن واقعا ماديا، وتأثيرا اجتماعيا بعينه (وسوف نختم بذلك)، الأدب ليس - لذلك - خيالا، وإنما إنتاج لخيالات، أو على نحو أفضل إنتاج لتأثيرات الخيال (وفى المحل الأول مانع الوسائل المادية لإنتاج تأثيرات الخيال).

بالمثل، من حيث هو انعكاس لحياة مجتمع معطى، معطى تاريخي، الأدب - لا يزال - إعادة إنتاج واقعي للمجتمع حتى إن ادعى

غير ذلك؛ لأنه - حتى فى هذه الحالة - لا يستطيع أن يختزل إلى تصوير مرأوى مباشر. ولكن من الصحيح أن النص يتيح تأثير واقع. على نحو أكثر تحديدا، إنه ينتج عن تأثير واقع وتأثير خيالى معا، مؤكدا الأول ثم الثانى، مفسرا كلا منهما بغيره، ولكن دائما على أساس من ثنائيهما.

هكذا، نصل، مرة أخرى، إلى أن الخيال والواقعية ليسا مفهومين لإنتاج الأدب، ولكن على العكس مما فكرتان ينتجهما الأدب. ولكن ذلك يقود إلى نتائج باهرة؛ لأنه يعنى أن النموذج، المشار إليه **Referent** الواقعى (خارج) الخطاب الذى يفترضه كل من الخيال والواقعية، ليس له وظيفة هنا بوصفه نقطة إرساء غير أدبية، غير خطابية تسبق النص، (نعرف الآن أن هذا الإرساء، أولوية الواقعية، يختلف وأكثر تعقيدا من التمثيل)، ولكنه يؤدى وظيفة بوصفه تأثيرا للخطاب. ولذلك، الخطاب الأدبى نفسه يؤسس ويسقط حضور الواقعى بطريقة هلوسية.

كيف يمكن هذا ماديا؟ كيف يستطيع النص الذى يحكم ما يقوله، ما يصفه، ما ينشئه (أو هؤلاء الذين ينشئهم) بعلامته الخاصة بواقع هلوسى، أو على نحو مغاير بعلامته الخيالية، أن يتباعد على نحو لامتناه، ربما، عن الواقعى؟ فى هذه النقطة أيضا، فى أجزاء من تحليلهما العميق، فإن الأعمال التى استخدمناها تزودنا بمادة للإجابة. مرة أخرى، إنها تلفتنا [الأعمال] إلى تأثيرات الصراع اللغوى الأساسى وأشكاله.

فى دراسة للنصوص الفرنسية الأدبية الحديثة، مؤرخة بعناية فى كل حالة حسب موضعها فى تاريخ اللغة المشتركة والنسق التعليمى،

تشير دراسة باليبار إلى الإنتاج الخيالي الفرنسي، ماذا يعنى ذلك؟ من الواضح ليس بوصفها فرنسية زائفة، أو عناصر من لغة زائفة، إنها رؤية لحالات أدبية تظهر أيضا فى سياقات بعينها يختارها أفراد مخصوصون، على سبيل المثال، يختارها مصنفو المعاجم الذين يفسرون سننها بالاقتراسات الأدبية فحسب، وليست ببساطة حالة لغة منتجة فى الخيال (باستخداماتها: نحوها ومفرداتها) وتعبيرات تتشعب دائما فى واحد أو أكثر لتفاصيل بارزة عن تلك التعبيرات المستخدمة فى الممارسة خارج الخطاب الأدبى، حتى عندما يكون كلاهما «سليما» نحويا. إن هذه تشكلات مصالحة لغوية، مصالحة بين استخدامات هى متناقضة اجتماعيا فى الممارسة، ومن ثم يستبعد كل منها الآخر. فى هذه التشكلات، توجد المصالحة هناك فى مكان أساسى، متخفٌ نوعا ولكن يمكن إدراكه؛ لإعادة إنتاج لغة بسيطة، لغة عادية، فرنسية، تماما كهذه. على سبيل المثال اللغة المتعلمة فى المدرسة الأولية بوصفها التعبير الصافى والبسيط، عن الواقع. وفى كتاب باليبار هناك أمثلة عديدة تخاطب كل إنسان، مبتغاة ذكريات مقموعة عادة (إن إعادة إنتاجها هى بسبب شخصيتها أو كلماتها. وما يصبح المؤلف نفسه مسئولا عنه - دون تسمية نفسه - هو ما ينتج تأثير التطبيع والواقع، حتى إذا كان ذلك بواسطة عبارة مفردة ملفوظة على نحو عابر) وبالمقارنة، فإن كل التعبيرات الأخرى تبدو قابلة للأخذ والرد، منعكسة، فى ذاتية. من الضرورى أنه أول كل شئ - يجب أن توجد تعبيرات تبدو موضوعية: هذه التعبيرات التى فى النص نفسه تنتج المشار إليه الخيالى لـ (واقع مراوغ).

أخيرا، لنعد إلى نقطة بدايتنا: التأثير الأيديولوجي للاتحاد الذي ينتجه الأدب، أو بالأحرى النصوص الأدبية، الذي كان برخت أول من نظر له، بفضل وضعه بوصفه ثوريا وكتابا مسرحيا ماديا. ولكن هناك أبدا اتحاد ذات بذات أخرى يمكن أن تكون هي نفسها. ومدام بوفاري C'est moi هي "أنا"، بوصفها مثلا مشهورا بتوقيع جوستاف فلوبير. وهناك ذوات غيرها، تظهر خلال استجاب الفرد في ذات بواسطة ذات يسميها، كما أظهر ألتوسير: «أيها القارئ المرائي، يا شبيهي، يا أخى»، مثال آخر مشهور، بتوقيع شارل بودلير، يدل على أن: الأدب ينتج التوظيف اللانهائي بلا توقف، من ذوات معروضة لكل إنسان. فيما يمكن أن نقول، على نحو لا يخلو من المفارقة، يضعها مستخدما الخطة نفسها؛ فالأدب يحيل دائما الأفراد (اللموسين) إلى ذوات، ويمنحهم شخصية شبه واقعية هلوسية. حسب الآلية الأساسية لكل الأيديولوجيا البرجوازية لإنتاج ذوات يجب على المرء أن يضعها تجاه موضوعات، أى أشياء، فى عالم الأشياء الواقعية الخارجى وضده، ولكن فى علاقة دائمة معه. إن التأثير الواقعى لأساس هذا الاستجواب يجعل الشخصيات أو الخطاب يعيش، ويجعل القراء يتخذون اتجاها إزاء الصراعات الخيالية كما يفعلون تجاه الصراعات الواقعية، لكن على نحو غير خطر. هكذا تزدهر الشخصيات التى أسميناها المؤلف وقراءه، أو المؤلف وشخصياته، أو القارئ وشخصياته غير المباشرة، وأخيرا، المؤلف المتحد مع شخصياته، أو العكس، وهو الأمر نفسه بالقياس إلى القارئ، ومن ثم، وبالمثل بالنسبة إلى المؤلف، القارئ، الشخصيات التى تتحرك ضد ذواتها العامة المجردة: الله، والتاريخ، والناس، والفن. هذه القائمة ليست

نهائية أو منجزة: إن العمل الأدبي بحكم تعريفه يديم ويوسع بلا حد.

## ٢-٢ القصة والواقعية ، آلية الاتحاد فى الأدب :

هنا يجب أن نتوقف، ولو على سبيل الإسهاب، لندرس الأثر الأدبي المتميز الذى أشرنا إليه من قبل: أثر الاتحاد. لقد كان برخت أول منظر ماركسى يركز على هذا الأثر بإظهاره الكيفية التى تتجسد بها الآثار الأيديولوجية للأدب (وللمسرح بالتحويلات النوعية التى يتضمنها) بواسطة عملية اتحاد بين القارئ أو المتلقى والبطل أو البطل المضاد، أى بواسطة التشكيل المتزامن المتبادل لكل من «الوعى» القصصى للشخصية [الأدبية] و«الوعى» الأيديولوجى للقارئ<sup>(١١)</sup>.

ولكن من الواضح أن أى عملية للاتحاد تعتمد على تشكيل الفرد وتعرفه نفسه بوصفه (ذاتا)، إذا استخدمنا هذه الفكرة الأيديولوجية العامة التى انتحلتها الفلسفة من القضاء، وأظهرتها فى أشكال متباينة على كل المستويات الأخرى من الأيديولوجيا البرجوازية. والآن، كما أظهر ألتوسير فى مقاله «الأيديولوجيا والأجهزة الأيديولوجية للدولة»، فإن كل أيديولوجيا لابد لها - بطريقة عملية - من أن تستدعى الأفراد أو تستجوبهم بوصفهم ذواتا ليدركوا أنفسهم على هذا النحو، بحقوق وواجبات، ومصاحبات إلزامية. إن الأيديولوجيا لها طرازها النوعى، فكل أيديولوجيا تمنح الذوات - ومن ثم الذوات الأخرى الخيالية أو الفعلية التى تواجه الفرد وتمنحه اتحاده الأيديولوجى فى شكل

شخصى- اسما ملائما أو أكثر من اسم. ولانحة التسمية فى أيديولوجيا الأدب هى: المؤلفون (أعنى التوقيعات) والأعمال (أعنى العناوين) والقراء والشخصيات (بمهادهم الاجتماعى، الواقعى أو المتخيل). ولكن عملية تشكيل الذوات وإنشاء علاقات تعرفها المتبادل، فى الأدب، تتخذ بالضرورة منعطفا عبر العالم القصى وقيمه؛ لأن هذه العملية (أى التشكيل والإنشاء) تشمل فى دائرتها الأشخاص (المموسين) أو (المجربين) الذين يعرضهم النص. وهنا، نصل إلى مشكلة كلاسيكية عامة: ما القصى أو الخيالى تحديدا، فى الأدب؟ وسوف نقدم لإجابتنا باستطراد.

غالبا عندما يتكلم المرء عن الخيالى فى الأدب فإن المعنى هو تمييز أنواع بعينها من حيث هى خيال - فى: الرواية، الحكاية، والقصة القصيرة. بعمومية أكثر، فإن الخيال يعين شيئا أيا كان نوعه التقليدى فمن الممكن اللجوء إليه بوصفه روائيا. إنه يروى قصة، سواء كانت عن الراوى نفسه أو عن شخصيات أخرى، عن فرد أو عن فكرة، بهذا المعنى، فكرة الخيالى تصبح - من حيث هى تمثيل كنانى - تحديدا للأدب عموما، مادامت كل النصوص الأدبية تتضمن قصة أو حبكة، واقعية أو رمزية، وتنظم فى زمن، فعلى أو غير فعلى، ميقاتى أو شبه ميقاتى، تكشف أحداتاً لها أو ليس لها معنى. فى النصوص الشكلية، يمكن اختزال النظام إلى بنية لفظية فحسب. وكل أوصاف الأدب عموما، مثل الخيال يبدو أنها تتضمن عنصرا أوليا: الاعتماد على قصة تشابه الحياة.

ولكن هذه الخاصية تتضمن أخرى أكثر حسما : هي فكرة أن نموذج كل خيال له نقطة مرجعية فيما يبدو، سواء إلى الواقع أو إلى الحقيقة، ويتخذ معناه من ذلك. أن نحدد الأدب بوصفه خيالا يعنى اتخاذ موقف فلسفى قديم، يرتبط منذ عهد أفلاطون بتأسيس نظرية المعرفة، ويعنى مواجهة الخطاب الخيالى بالواقع، سواء فى الطبيعة، أو التاريخ، وذلك على نحو يغدو معه النص ترجمة، نسخا، على نحو ملائم أو غير ملائم، وتحدد قيمته حسب ذلك و فى علاقة بمعايير الاحتمال والترخيص الفنى.

وليس هناك حاجة للمضى أبعد فى التفاصيل، يكفى أن نتعرف الاتساق الذى يربط تعريف الأدب من حيث هو خيال بالاستخدام المخصوص لمقولة الواقعية.

## ٢-٣ الأثر الجمالى للأدب بوصفه تأثيرا - سيطرة أيديولوجية:

إن تحليل الأدب (نظريته، نقده، علمه،... إلخ) كان له دائما ما لموضوعه، أى ما يمكن النظر إليه من منظور روحى، يهتم بجوهر الأعمال والمؤلفين أو النظر إليه من حيث هو فوق التاريخ، حتى عندما تُظهر الكتابة تعبيرها المتميز، أو - من منظور تجربى (ولكن يظل مثاليا) - جماع الحقائق الأدبية، المعطيات المفترض موضوعيتها ووثائقيتها التى تحيل الدعم البيوجرافى والأسلوى إلى حقائق عامة، قوانين الأنواع والأساليب والعصور. من وجهة نظر المادية، يحل المرء التأثيرات الأدبية (وبتحديد أكثر، المؤثرات الأدبية الجمالية) من حيث هي تأثيرات لا يمكن اختزالها إلى أيديولوجيا، لأنها تأثيرات أيديولوجية

خاصة، تتوسط غيرها من التأثيرات (الدينية والقانونية والسياسية) التي ترتبط بها ولكن تفصل عنها.

هذا التأثير يجب وصفه - أخيرا - على مستوى ثلاثى الأبعاد، يرتبط بالجوانب الثلاثة لعملية اجتماعية واحدة وأشكالها التاريخية المتتابة:

(١) إنتاجه تحت أوضاع اجتماعية محددة.

(٢) لحظته فى إعادة إنتاج الأيديولوجيا السائدة.

(٣) ومن ثم فى ذاته بوصفه تأثير سيطرة أيديولوجية. لتوضيح ذلك نقول: إن التأثير الأدبى منتج اجتماعى فى عملية مادية محددة، هى عملية تشكيل، أى عملية صنع وتكوين النصوص «العمل الأدبى». لا يجعل من الكاتب خالقا متعاليا، موجدا للأوضاع التى يدعن لها (وبخاصة - كما رأينا - التناقضات الموضوعية المتعينة مع الأيديولوجية) وليس وسيطا خانعا تتكشف بواسطته القوة المجهولة لإلهام أو تاريخ أو عصر أو حتى طبقة (فالامر واحد من هذا المنظور) ولكنه وسيط مادى، واسطة موضوعة فى مكان خاص تحت أوضاع لم يخلقها، فى إذعان إلى تناقضات لا يستطيع التحكم فيها على وجه التحديد، خلال قسمة اجتماعية مخصصة للعمل، تميز البنية الفوقية الأيديولوجية للمجتمع البرجوازى، وهى قسمة تفرد<sup>(١٢)</sup>.

إن التأثير الأدبى ينتج بوصفه تأثيرا معقدا، ليس فحسب - كما أظهرنا - بسبب أن ما يحتمه هو الحل الخيالى لتناقض داخل آخر،



ولكن لأن التأثير المنتج واحد، لا ينفصل من حيث مادية النص (تنظيم الجمل) ومكانته بوصفه نصا أدبيا، له مكانته الجمالية. ويعنى ذلك أن التأثير المنتج هو - على السواء - ناتج مادي وتأثير أيديولوجي مخصوص، أو بالأحرى نتاج لحصيلة موسومة بتأثير أيديولوجي مخصوص يميزه على نحو لا يمكن استنصاله. إنه مكانة النص بخصائصه بغض النظر عن شروطها التي ليست سوى متغيرات: «جاذبية»، و«جمال»، و«صدق»، و«أهمية»، و«قيمة»، و«عمق»، و«أسلوب»، و«كتابة»، و«فن»... إلخ. أخيرا، إنه وضع بذاته، ذلك لأنه لا شيء سوى النص - ببساطة - في مجتمعنا يكون مقبولا لذاته، كاشفا عن شكله الحق. وبالمثل، فإن النصوص المكتوبة مقبولة بوصفها أدبية، وذلك لكونها مكتوبة. هذا الوضع يمتد بالمثل إلى كل الطرز التاريخية المختلفة لقراءة النصوص: القراءة الحرة، والقراءة من أجل (المتعة) الخالصة للأدب، والقراءة النقدية التي تعطى نوعا من التنظير، نوعا من التعليق العلمي على الشكل والمضمون، والأسلوب، والنصية (كاشفة عن ابتداع اصطلاحية جديدة) و وراء كل القراءات، وشرح النصوص بواسطة الأكاديميين الذين يحددون شروط باقي القراءات.

لذلك، فإن التأثير الأدبي ليس مجرد منتج بواسطة عملية محددة، ولكنه يندرج على نحو فاعل داخل إعادة إنتاج التأثيرات الأيديولوجية الأخرى. إنه ليس مجرد نتيجة لعلل مادية فحسب، ولكنه أيضا تأثير في الأفراد المحددين اجتماعيا، المجبرين ماديا على معاملة النصوص الأدبية بطريقة معينة. إذن، أيديولوجيا، التأثير الأدبي ليس مجرد تأثير في

مجال «الشعور»، و«الذوق»، و«الحكم»، ومن ثم في مجال الأفكار الجمالية والأدبية، إنه هو نفسه ينشئ عملية شعائر الاستهلاك الأدبي والممارسة الثقافية.

هذا هو السبب في أنه من الممكن (والضروري) عند تحليل التأثير الأدبي بوصفه مُنتَجاً ونَصاً بوسائل النص، أن نعامله من حيث هو مواز لـ «القارئ» و«المؤلف»، وموازية لمقاصد المؤلف - أي ما يعبر عنه سواء في النص نفسه (متكاملاً) أو إلى جانب النص (في إعلاناته أو حتى دوافعه اللاواعية، على النحو الذي يبحث فيه التحليل النفسي للأدب) - والتفسيرات، النقد والتعليقات المستحضرة، من القراء، المدرسين أو غير المدرسين.

ليس من الضروري أن نعرف ما إذا كان التفسير واقعاً، يحدد مقصد المؤلف (مادام الأخير ليس علة التأثيرات الأدبية، وإنما هو واحد من التأثيرات)، حيث التفسيرات والتعليقات تكشف التأثير الجمالي (الأدبي) تحديداً، في نظرة كاملة. الأدبية هي ما يُتَعرف على هذا النحو، وهي تتميز على هذا النحو تحديداً في الزمن وحسب مدى ما تُنَشِّط التفسيرات ألوان النقد والقراءات. بهذه الطريقة، يمكن للنص بسهولة بالغة أن يكشف عن كونه أدبياً أو يصبح أدبياً تحت أوضاع جديدة.

فرويد كان أول من اتبع هذا النهج في تفسيره لعمل الحلم، وعلى نحو أعم في منهجه في تحليل التشكلات المتصالحة للوعي، لقد حدد ما يجب فهمه بواسطة «نص»، الحلم، ولم يُعْطِ أهمية لاستعادة المضمون

الظاهر للحلم، أو إلى إعادة البنى، المعزولة البقية للحلم الحقيقي. لقد تقبله فحسب خلال واسطة قص الحلم، الذى هو تحول بالفعل بواسطة التكتيف والإزاحة ورمزية الحلم - تصنع المادة المكبوتة (دورها). وقد افترض أن نص الحلم كان على السواء موضوع التحليل والشرح معا، خلال تناقضاته [أى الحلم] ووسائل شرحه الخاص: إنه ليس مجرد القص الظاهر، قص الحلم، ولكن أيضا كل التداعيات (الحرّة) (أى، كما يعرف المرء جيدا، التداعيات المفروضة، التى تفرضها الصراعات النفسية للوعى) «الأفكار الكامنة»، التى يمكن أن يصلح الحلم [أو العرض] بوصفه ذريعة تثيرها.

بالطريقة نفسها، فإن النقد، خطاب الأيديولوجيا، التعليق اللانهائى على جمال وحقيقة النصوص الأدبية، هو سلسلة من التداعيات الحرّة (المفروضة والمحددة سلفا بالفعل) التى تطور وتحقق التأثيرات الأيديولوجية لنص أدبى. وفى الوصف المادى للنص يجب على المرء أن تأخذه هذه التداعيات لا من حيث هى موضوعة قبل النص، بدايات لشرحه، ولكن من حيث هى منتمية إلى المستوى نفسه كالنص، أو على نحو أكثر تحديدا، من حيث هى منتمية إلى المستوى نفسه من (سطح) النص، سواء كان مجازيا، يتعامل بتمثيل كنانى مع بعض الأفكار العامة (كما فى الرواية أو السيرة الذاتية)، أو كان مجردا على نحو مباشر، غير مجازى (كما فى المقال الأخلاقى أو السياسى). إنها الإطالة لهذا المظهر الخادع، متحررة من كل الأسئلة عن شخصية الكاتب أو القارئ أو الناقد؛ فإن هذه التداعيات هى الصراعات الأيديولوجية نفسها،

الناجمة في المحل الأخير من التناقضات التاريخية نفسها، أو من تحولاتها التي تنتج شكل النص والتعليقات عليه.

هنا مؤشر index ينبه عملية إعادة الإنتاج التي يدخل فيها التأثير الأدبي. ما المادة الأولية للنص الأدبي في الحقيقة؟ (ولكن مادة خام يبدو دائما أنها تتحول به). إنها التناقضات الأيديولوجية التي ليست أدبية بوجه خاص بل سياسية ودينية... إلخ، إنها في التحليل الأخير، التحقيقات الأيديولوجية المتناقضة لأوضاع طبقة محددة في صراع طبقي. وما تأثير النص الأدبي؟ (على الأقل في أولئك القراء الذين يتعرفونه بهذه الصفة، والذين ينتمون إلى الطبقة المثقفة السائدة). إن تأثيره هو إثارة الخطابات الأيديولوجية الأخرى التي يمكن تعرفها أحيانا بوصفها خطابات أدبية ولكن التي هي عادة خطابات جمالية أخلاقية سياسية دينية تتحقق فيها الأيديولوجيا المسيطرة.

نستطيع الآن أن نقول إن النص الأدبي هو وسيط لإعادة إنتاج الأيديولوجيا في جماعها، بكلمات أخرى، إنه يحدث - بواسطة التأثير الأدبي - إنتاج خطابات جديدة تعيد دائما إنتاج (تحت أشكال متنوعة دائما) الأيديولوجيا نفسها (بتناقضاتها). إنه يمكن الأفراد من تبني الأيديولوجيا، ويجعل منهم حوامل حرة، بل حتى خالقين أحرار لها. النص الأدبي هو العامل المتميز في العلاقات الملموسة بين الفرد والأيديولوجيا في المجتمع البرجوازي ويؤمن إعادة إنتاجه. حسب المدى الذي يحدث به [النص] خطابا أيديولوجيا يخلف موضوعه الذي يظل مستثمرا دائما بوصفه تأثيرا جماليا، في شكل عمل فني، حيث لا يبدو

النص بمثابة فرض آلى، مدفوع دفعا على نحو يتكشف مثل دوجما دينية، على أفراد لابد من أن يكرروه على نحو أمين. بدل ذلك، إنه يبدو كما لو كان معروضا للتفسيرات، وللاختيار الحر، وللإستخدام الذاتى الخاص للأفراد، إنه الوسيط المتميز للإنعان الأيديولوجى، فى الشكل الديموقراطى والنقدى لحرية الفكر<sup>(١٣)</sup>.

تحت هذه الأوضاع، التأثير الجمالى هو بالحثم تأثير للسيطرة، خضوع الأفراد إلى أيديولوجية مسيطرة، سيطرة أيديولوجية الطبقة الحاكمة.

من المحتم - لذلك - أن يكون التأثير الجمالى تأثيرا متباينا لا يعمل بطريقة متماثلة على الأفراد، وعلى وجه الخصوص لا يعمل بالطريقة نفسها فى الطبقات الاجتماعية المختلفة والمتعادية. (الخنوع) يجب أن تشعر به الطبقة المسيطرة والطبقة الواقعة تحت السيطرة فى الوقت نفسه، ولكن بطريقتين مختلفتين. من المنظور الشكلى، الأدب - بوصفه تشكلا أيديولوجيا يتحقق فى اللغة المشتركة - متاح ومباح للجميع، دون تمييز بين القراء إلا حسب أذواقهم وحساسياتهم المختلفة، الطبيعية أو المكتسبة. ولكن من المنظور الملموس، الخضوع يعنى شيئا واحدا لأعضاء الطبقة السائدة المتعلمة: حرية التفكير داخل أيديولوجيا، إنعان يعاش ويمارس كما لو كان تفوقا، ويعنى شيئا آخر لأولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الواقعة تحت الاستغلال. العمال الديويون أو حتى العمال المهرة، المستخدمون، أولئك الذين لا يقرأون أبدا أو فيما ندر حسب الإحصاءات الرسمية، هؤلاء لا يجدون فى القراءة

شيئا سوى تأكيد دونيتهم. الخضوع يعنى سيطرة وقمع بواسطة الخطاب الأدبى لخطاب يعتبر ملغزاً وخاطئاً أو غير دقيق فى التعبير عن الأفكار المعقدة والمشاعر.

هذه النقطة حيوية للتحليل، إنها تظهر أن الاختلاف لا ينشأ بعد الحدث بوصفه تفاوتاً مباشراً لقوة القراءة والتمثل مشروطاً بتفاوتات اجتماعية أخرى، إنه متضمن فى إنتاج التأثير الأدبى ومنقوش مادياً فى تشكيل النص.

ولكن يمكن للمرء أن يقول، كيف يتضح أن هذا المتضمن فى بنية النص ليس هو خطاب أولئك الذين يمارسون الأدب فحسب، بل بالمثل - على نحو دال - خطاب أولئك الذين لا يعرفون النص والذين لا يعرفهم النص؛ أى خطاب أولئك الذين يكتبون (كتباً) ويقرأونها، وخطاب أولئك الذين لا يعرفون كيف يفعلون ذلك، رغم أنهم يعرفون كيف يقرأون ويكتبون. تلاعب بالكلمات واستخدام مزدوج كاشف على نحو عميق. يمكن للمرء أن يفهم ذلك فقط بإعادة تشكيل وتحليل الصراع اللغوى فى مكانه المحتم بوصفه المكان الذى ينتج النص الأدبى، والذى يعارض ما بين استخدامين متعاضدين، متساويين، ولكن منفصلين للغة المشتركة. من ناحية، الفرنسية الأدبية المستخدمة فى التعليم العالى (الثانوى والجامعى) والفرنسية الأخرى (الأساسية) والعادية التى هى أبعد من أن تكون طبيعية تُعَلَّم أيضاً على مستوى آخر (المدرسة الأولية). إنها أساسية فحسب بسبب علاقتها غير المتكافئة بالأخرى التى هى أدبية للسبب نفسه. هذا ما أثبتته التحليل المقارن والتاريخى لأشكالهما

المعجمية والنحوية الذى تعد دراسة ر. باليبار أول دراسة أخذت ذلك على عاتقها نسقياً.

إنّ، وإذا كانت الأمور كذلك، فإنّ الأدب يستطيع - ويجب - أن يستخدم فى التعليم الثانوى لىبتدع ويسيطر على نحو متزامن، يعزل ويقمع اللغة الأساسية، للطبقات الواقعة تحت السيطرة، فقط بشرط أن تكون اللغة الأساسية نفسها يجب تقديمها فى الأدب، بوصفها أحد شروط تناقضه التكويني - المتخفى، ولكن أيضاً المفضوح والمعرض بالضرورة فى إعادة تكوين الخيالى تماماً. ويرجع ذلك إلى أن الفرنسية الأدبية المتجسدة فى النصوص الأدبية تتميز على نحو متحيز عن اللغة المشتركة، وموضوعة داخل تكوينها وتطورها التاريخي، طالما أن هذه العملية تميز التعليم العام بسبب أهميتها المادية لتقدم المجتمع البرجوازي. وهذا هو السبب فى أنه من الممكن تأكيد أن استخدام الأدب فى المدارس ومكانه فى التعليم يدل على أنه رائد أساسى لإنتاج التأثيرات الأدبية - لذلك - هو البنية نفسها والدور التاريخي للأجهزة الأيديولوجية المسيطرة للدولة. وهذا أيضاً هو السبب فى أنه من الممكن شجب دعاوى الكاتب وقرائه المثقفين - بوصفها إنكاراً لممارسة فعلية فى التعالى على تدريبات قاعة الدرس البسيطة وتجنبها.

إن تأثير السيطرة المتحقق بواسطة الإنتاج الأدبي يفترض سلفاً حضور أيديولوجيا واقعة تحت السيطرة داخل الأيديولوجيا المسيطرة نفسها. إنه يعنى ضمناً التنشيط المستمر للتناقض ومغامرته الأيديولوجية الملزمة، إنه ينمو على هذه المخاطرة نفسها التى هى

مصدر قوته. هذا هو السبب، جدليا، فى أن وسيط إعادة إنتاج الأيديولوجيا فى المجتمع البرجوازى الديموقراطى يتحرك متحيزا عن طريق تأثيرات الأسلوب الأدبى والأشكال اللغوية للتصالح، والصراع الطبقي ليس ملغيا فى النص الأدبى، وكذلك التأثيرات الأدبية التى تنتجها. إنها تحدث إعادة إنتاج - بوصفها سيطرة أيديولوجية للطبقة المهيمنة.



## الهوامش

(١) في الصياغة الألتوسيرية، يتميز "العلم" عن "الأيديولوجيا" ليس بما يعرف دائما، بما ينتج من إشكاليات جديدة موضوعات جديدة لمعرفة ممكنة ومشكلات جديدة حولها. تأثير الأيديولوجيا - حسب ألتوسير - هو نقيض ذلك، إنها تحتوى أى مشكلات أو تناقضات بحجبتها بقناع حلول وهمية أو خيالية.

(٢) يوضح ليتين ذلك بوضوح فى مقالاته عن تولستوى [مقالات ليتين عن تولستوى كتبت ما بين ١٩٠٨ و ١٩١١. وأعيد طبعها فى صورة هيئة ملحق كتاب ماشرى «نظرية فى الإنتاج الأدبى»، من ٢٩٩-٣٢٣].

(٣) قراءات مختارة من أعمال ماوتسى تونغ:

"Selected Readings from the works of Mao Tse - Tung (A)," Peking, Foreign Language Press, 1971, p.250.

Dominique Lecourt, "Une Crise et son enjeu (Essai sur La (٤) Position de Lénine en Philosophie)", Collection Théorie Paris, Maspero, 1973.

(٥) ماشرى وباليبار يشيران هنا إلى البنيوية (وضمنا إلى مجلة Tel Quel) وإلى مفهوم الواقعية الذى ناصره لوكاش.

R. Balibar and D. Laporte, "La Français National (Constituti- (٦) tion de La Langue National Commune à L'époque De la Révolution Démocratique Bourgeoise)", Paris, Hachette, 1974. (Introduced by E. Balibar and Macherey).

(٧) ويمكن إرجاع القراءة إلى فصلين J. Baudelot and R. Establet, "L'Ecole Capitaliste en France", Paris, Maspero, 1972.

(٨) يشير ماشري وباليبار، هنا، إلى كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨). في مقابلة أجرتها «الأحرف الحمراء» أضاف ماشري:

«لقد كان يبحث عن تعريف نظرية لماهية الأدب، وهذا المسعى - في تقديري - تقليدي جداً وليس ثورياً. السؤال «ما الأدب؟» سؤال قديم كاللعنة، وهو يبتعث علم جمال مثالياً ومحافظاً. إذا كانت عندي فكرة واحدة واضحة عندما بدأت عملي، فقد كانت أن علينا أن نهجر هذا النوع من السؤال لأن «ما الأدب؟» قضية زائفة. لماذا؟ لأنه سؤال يتضمن إجابته سلفاً، ويعني ضمناً أن الأدب شيء ما، إن الأدب يوجد بوصفه شيئاً، بوصفه شيئاً أبدياً ثابتاً له جوهر.

(٩) Pierre Macherey, "A Theory of Literary Production", 1966.


(١٠) رفض الوحدة الأسطورية للعمل الفني وكماله لا يعنى تبني الموقف المقلوب، وهو النظر إلى العمل بوصفه ضد الطبيعة وانتهاكا للنظام (كما في مجلة "Tel Quel"). هذا القلب يميز الأيديولوجيا المحافظة، وغالباً ما ينبع الاضطراب الفائق من الفن (بوالو)!

(١١) "Brecht on Theatre", trans. John Willett, London, Methuen, 1964

(١٢) On the category of the author, see also Michel Foucault, "The Order of Discourse", "Chapter 3, above: What Is an Author?", in "Language, Counter - Memory, Practice", ed and trans. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell, 1977, pp. 113-38; and Roland Barthes, The Death of the Author, in "Image - Music - Text", essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana, 1977, pp. 142-8.

(١٣) يمكن للمرء القول إنه ليس هناك أدب ديني بالمعنى الحق، على الأقل ليس قبل الحقبة البرجوازية، التي في وقتها تأسس الدين بوصفه شكلاً تابعاً ومتناقضاً مع الأيديولوجيا البرجوازية نفسها. بالآخرى، الأدب نفسه والأيديولوجيا الجمالية لعبا دوراً حاسماً في الصراع ضد الدين، أيديولوجيا الطبقة الإقطاعية المسيطرة.

### النقد البنيوي

- رومان ياكوبسون، ويوري تيخيانوف : مشكلات في دراسة اللغة والأدب
- رومان ياكوبسون: جانبان  ونمطان لاضطراب الحبسة
- رولان بارت: النشاط البنيوي



## مشكلات فى دراسة اللغة والأدب(\*)

رومان ياكوبسون

ويورى تينيانوف

١- إن المشكلات الحالية التى تواجه علمى الأدب واللغة فى روسيا تفرض علينا صياغة برنامج نظرى محدد. فهذه المشكلات تتطلب - أولا - انفصالا حاسما عن النزعة الآلية المتزايدة التى تلصق لصقا آليا الأصول المنهجية الجديدة بالمناهج القديمة البالية. وتفرض - ثانيا - ضرورة الرفض الحاسم للمقترح المنسل من النزعة السيكلولوجية السانجة وغيرها من المناهج الرثة التى تتخفى وراء مصطلحات جديدة.

يضاف إلى ذلك، ضرورة رفض النزعة التلغيفية الأكاديمية، والنزعة الشكلية المتحذقة التى تستبدل بالتحليل إطلاق المصطلحات وتصنيف الظواهر، ورفض المحاولات المتكررة التى تجعل من الدراسات الأدبية واللغوية ضربا من الحكايات الهزلية بدل أن تكون علما منظما.

٢- إن تاريخ الأدب (الفن) يتميز بشبكة من القوانين البنيوية المخصوصة، شأنه فى ذلك شأن كل المتواليات التاريخية التى يتزامن

---

(\*) ينظر البعض إلى هذا النص بوصفه: "بيان الشكليات الروس".

معها. ومن المستحيل - دون توضيح هذه القوانين - أن نرسي بطريقة علمية علاقة التضاييف بين المتواليات الأدبية والمتواليات التاريخية.

٣- ولا يمكن فهم تطور الأدب إلا بعد أن نتخلص المشكلة التطورية مما يغلفها من غموضٍ مبعثه المسائل المحيطة بموضوع النشأة الخرافية الفوضوية، سواء كانت هذه المسائل أدبية (مثل التأثيرات الأدبية المزعومة) أو غير أدبية، ذلك لأن المادة الأدبية وغير الأدبية المستخدمة في الأدب لا تصبح موضوعاً للبحث العلمي إلا بالنظر إليها من منظور وظيفي.

٤- يطرح التقابل الحاد بين القطاعات الآنية (الساكنة) والقطاعات المتعاقبة في السنوات الأخيرة فرضيات عمل خصبة، سواء في علم اللغة أو تاريخ الأدب، وذلك بقدر ما أوضح هذا التقابل أن اللغة - كالأدب - تتضمن خاصية نسقية في كل لحظة من لحظات وجودها، غير أن الإنجازات التي حققها المفهوم الآني تدفعنا إلى إعادة النظر في مبادئ التعاقب أيضاً، وقد خضعت فكرة الحشد الآلي للمادة إلى إحلال متجاوب في مجال الدراسة المتعاقبة، نتيجة لإحلال مفهوم البنية أو النسق في مجال الدراسة الآنية محل هذه الفكرة، أيضاً. وأصبح تاريخ النسق نسقاً بدوره؛ إذ ثبت الآن أن النظرة الآنية الخالصة مجرد وهم من الأوهام، فكل نسق آني له ماضيه ومستقبله اللذان هما عنصران بنائيان للنسق لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فهناك دائماً: (أ) الولع بالقديم archaism من حيث هو واقعة

أسلوبية، أى الخلفية اللغوية والأدبية المرفوضة بوصفها أسلوبيا قديما. (ب) والنزوع إلى ابتداء نعدّه تجديدا للنسق فى اللغة والأدب.

لقد كان التعارض بين الآنئ والمتعاقب تعارضا بين مفهوم النسق ومفهوم التطور، وعلى ذلك فهو تعارض يفقد أهميته أساسا بمجرد أن ندرك أن كل نسق يوجد بوصفه تطورا بالضرورة، ولا مفر من أن تكون لأى تطور طبيعة نسقية.

٥- لا يتطابق مفهوم النسق الأدبى الآنئ مع المفهوم الساذج المتوهم عن العصر الأدبى بمعناه التأريخى (الكرونولوجى)؛ ذلك لأن النسق لا يتضمن الأعمال الفنية المتقاربة داخل العصر فحسب، بل الأعمال التى تدخل فلك النسق سواء كانت وافدة من آداب أجنبية أو عصور أدبية سابقة. ولا يكفى أن نقوم بتصنيف عشوائى للظواهر المتعايشة. فالأهم هو تحديد دلالتها المترتبة فى العصر الذى ندرسه.

٦- إن التمييز بين مفهومين مختلفين - هما اللغة *La langue* والكلام *La parole* - وتحليل العلاقة بينهما (وهو ما أنجزته مدرسة جنيف مع دى سويسير) قد أثمر فى اللغة إلى أبعد حد، ولكن المبادئ المتضمنة فى الصلة بين هذين المفهومين (أى المعيار العام الموجود من ناحية، والأداء الفردى من ناحية ثانية) لابد من تطويرها عند التطبيق على الأدب؛ ذلك لأنه فى حالة الأدب لا يمكن دراسة الأدب الفردى دون الإشارة إلى علاقته بالمعايير المعقدة الموجودة. (وإذا عزل

الباحث الأداء الفردي عن المعايير العامة الموجودة فإنه لابد أن ينتهى إلى تشويه نسق القيم الأدبية التى يدرسها، ومن ثم تضيع إمكانية تأسيس القوانين المحايثة لهذا النسق).

٧- إن تحليل القوانين البنيوية للغة والأدب وتطورها يفضى - حتما - إلى تأسيس متوالية محدودة من الأنماط البنيوية الموجودة بالفعل (وأنماط مماثلة من التطور البنيوى).

٨- يتيح لنا الكشف عن القوانين المحايثة فى تاريخ الأدب (واللغة) تحديد خاصية كل تغير فى الأنساق الأدبية (واللغوية). ولكن هذه القوانين لا تسمح لنا بتفسير سرعة التطور أو السبيل المتعين الذى يختاره التطور من بين مجموعة من سبل التطور الممكنة نظريا. ويرجع ذلك إلى أن القوانين المحايثة للتطور الأدبى (واللغوى بالمثل) لا تكون معادلة تحتم اختيار حل أوحد، رغم أنها تسمح بعدد محدود من الاختيارات، ولا يمكن فض إشكال اختيار السبيل المحدد للتطور الأدبى، أو اختيار العنصر المهيمن على الأقل، إلا من خلال تحليل التضافى الذى يصل بين المتوالية الأدبية وغيرها من المتواليات التاريخية. هذا التضافى (الذى هو نسق لأنساق) له قوانينه البنيوية الخاصة التى لابد من إخضاعها للبحث، ولكن من الخطأ القاتل منهجيا أن ننظر إلى تضافى الأنساق دون أن نضع فى اعتبارنا القوانين المحايثة لكل نسق.



## جانبان للغة ونمطان لاضطراب الرُحْبسة(\*)

رومان ياكوبسون

تقديم الترجمة،

ما أسرع ما يمرّ الزمن. لقد تعرّفت كتابات ياكوبسون للمرة الأولى مرة عام ١٩٧٧، حين كنت أدرّس الأدب العربي في الصباح لطلاب قسم اللغات الأفريقية في جامعة وسكنسون بينما أتحوّل إلى تلميذ في المساء يدرس نظريات النقد المعاصر. وكانت الهالة الساحرة التي أحاطت برومان ياكوبسون، في هذه الأثناء، ترتبط بالبنوية التي كانت تخوض معركتها الأخيرة، قبل أفولها، مع كل النظريات المعارضة لها، خصوصا نظرية «اللائناء» الوليدة التي ذاعت فيما بعد باسم «التفكيك»، والتي طرحها جاك بريددا وسار فيها أتباعه منذ عام ١٩٦٧، وخاضت معركتها في (مناظرات بنوية) عام ١٩٦٧، ولكن بريددا وأتباعه في هذه الأثناء كانوا لا يزالون في الظل، لم

---

(\*) العنوان الأصلي للبحث:

“Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia” by Roman Jakobson

وهو مأخوذ من كتاب :

Fundamentals of Language, by Roman Jakobson, Mouton de Gruyter, 1981.

يعلُ صوتهم كما يعلو الآن على نحو طغى على البنيوية تماماً. وكانت البنيوية فى ذلك الزمن حديث الأوساط الجامعية، كما كان ياكوبسون يبدو محاطاً بهالة غريبة من سحر غامض، حتى من أولئك الذين لم يفهموا ما كتب. وما زلت أنكر الليالى التى قضيتها بلا نوم وأنا أحاول فك طلاسم هذا البحث، عام ١٩٧٧، وكيف كان يمكن لى أن أقوم بذلك بون أن أفهم دى سوسير وترتيسكوى وبيرس.

\* \* \*

## ١- المشاكل اللغوية للخبسة:

إذا كانت الخبسة اضطراباً لغوياً - كما يدل المصطلح نفسه - فإن أى وصف أو تصنيف لأعراضها المتزامنة لابد أن يبدأ بالبحث عن جوانب اللغة التى ينالها التلف فى الأنواع المتعددة لهذا الاضطراب، هذه المشكلة التى تناولها هولنجز جاكسون **Hughlings Jackson** منذ وقت طويل لا يمكن حلها دون إسهام من علماء اللغة المتخصصين الذين هم على دراية بتنميط **patterning** اللغة وجوانبها الوظيفية.

إن علينا - كى ندرس أوجه القصور فى عمليات التوصيل - أن نفهم أولاً طبيعة وبنية طراز التوصيل الذى يتوقف عن أداء وظيفته. وعلم اللغة لا يهتم بجانب واحد فحسب من جوانب اللغة، بل يهتم بكل جوانبها، أى باللغة فى حالات فعلها، وانحراقها وتولدها وانحلالها.

هناك، فى الوقت الحالى، مجموعة من المتخصصين فى علم الأمراض النفسية **psycho pathologists** - يدركون الأهمية البالغة

للمشكلات اللغوية التى تتضمنها دراسة الاضطرابات اللغوية، تلك المشكلات التى نالت بعض العناية فى أفضل الأبحاث الحديثة عن الحبسة. ومع ذلك، يظل هناك تجاهل واضح، فى أغلب الأحوال، لضرورة إسهام عالم اللغة فى أبحاث الحبسة. وهناك كتاب جديد، على سبيل المثال، يتعامل تعاملًا فائقًا مع المشكلات المعقدة والمتشابكة لحبسة الأطفال. ويدعو مؤلف هذا الكتاب إلى التنسيق بين فروع البحث المتعددة، كما يحث على تعاون أطباء الأنف والأذن والحنجرة والأطفال وعلماء السمعيات والأطباء النفسيين والمعلمين. لكن الكتاب، مع ذلك، يتجاهل علم اللغة، كما لو لم يكن للاضطرابات الإدراكية للكلام علاقة باللغة. ويزيد من أسى المرء إزاء هذا التجاهل لعلم اللغة أن مؤلف الكتاب مدير عيادات سمع الأطفال والحبسة فى جامعة نورث وسترن North Western، التى تضم بين لغوييها فرنر. ف. ليوبولد أفضل خبير أمريكي فى لغة الطفل.

ولكن علماء اللغة مسئولون بدورهم عن التأخر فى الانضمام إلى دراسة الحبسة؛ فليس هناك ما يماثل الملاحظات اللغوية الدقيقة عن لغة الأطفال فى البلدان المتعددة قد أنجز فى مجال الحبسة. وليست هناك أية محاولة لإعادة تفسير، وتنظيم، المادة الإكلينيكية المتنوعة، لأنماط الحبسة المختلفة من وجهة نظر علم اللغة. وكون الحال على هذا النحو أمر يثير الدهشة، خاصة أن التقدم المذهل لعلم اللغة البنىوى يزود الباحث بأدوات فعالة ومناهج لدراسة التردى اللغوى Verbal regression، فضلا عن أن الاختلال الحبسى للنموذج اللغوى يمكن - من ناحية أخرى - أن يزود عالم اللغة بحدوس جديدة فيما يتصل بالقوانين العامة للغة.

إن تطبيق المعايير اللغوية الخالصة في مجال تفسير جقائق الحُبسة وتصنيفها يمكن أن يسهم إسهاما أساسيا في علم اللغة من ناحية ودراسة الاضطرابات اللغوية من ناحية ثانية، شريطة أن يظل اللغويون حذرين وحريصين في تناولهم المعطيات العصبية [نيورولوجية] والنفسانية [سيكولوجية] بدرجة الحرص والحذر نفسها في مجالهم التقليدي. ويعنى ذلك أن عليهم - أولا - أن يكونوا على دراية بالمصطلحات والأدوات التقنية المستخدمة في المجالات الطبية لدراسة الحُبسة، كما أن عليهم - بعد ذلك - أن يخضعوا تقارير الحالات الإكلينيكية لتحليل لغوى دقيق. يضاف إلى ذلك ضرورة أن يتعامل اللغويون مع مرضى الحُبسة تعاملًا مباشرًا، ليقربوا بالتعامل الملموس مع المعطيات المباشرة على نحو أفضل من الاقتصار على تفسير بيانات جاهزة، ثم إعادتها وفهمها من منظور مخالف تماما.

وهناك مستوى واحد فحسب، من مستويات ظاهرة الحُبسة تحقق فيه اتفاق لافت، خلال السنوات العشرين الأخيرة، بين الأطباء النفسيين واللغويين الذين يعالجون هذه المشاكل، وأعنى بهذا المستوى اختلال نموذج الصوت *disintegration of the sound pattern*. إن هذا الاختلال يتكشف عن نظام زمنى على درجة عظيمة من الانتظام، وعلى نحو يثبت معه أن تردى الحُبسة أشبه بمرآة تتعكس عليها طريقة الطفل في اكتساب أصوات الكلام. بمعنى أن هذا التردى يظهر نمو الطفل بطريقة عكسية. يضاف إلى ذلك، أن المقارنة بين الطفل والحُبسة تمكّنتنا من تأسيس قوانين متعددة للتضمن *Implication*. غير أن البحث عن نظام الاكتساب والفقد وعن القوانين العامة للتضمن لا يجوز حصره في

النموذج الفونيمى فحسب، بل لابد من الاتساع به ليشمل النظام النحوى بالمثل. وليس هناك سوى محاولات أولية قليلة قد تحققت فى هذا المجال، لكنها محاولات تستحق أن نمضى بها قدما.

## ٢- الخاصية المزبوجة للغة :

يقوم الكلام على اختيار Selection عناصر لغوية بعينها فى وحدات لغوية أكثر تعقيدا، وذلك واضح تماما على المستوى المعجمى lexical؛ حيث يختار المتكلم كلمات يجمع بينها فى جمل تبعا للنظام النحوى للغة التى يستخدمها، كما أن الجمل بدورها تتضام فى أقوال. ولكن المتكلم ليس وسيطا حرا تماما فى اختياره الكلمات؛ ذلك لأن عليه أن يقوم باختياره (إلا فى حالة الابتداع neology النادرة) من المخزون المعجمى الذى يعرفه هو ومن يتخاطب معه على السواء. ويقترب المرء اقترابا صحيحا من جوهر الحدث الكلامى speech event عندما يفترض أن المتكلم والمستمع يستخدمان، طواعية، فى التبادل الأمثل للمعلومات، «الخزانة المصفوفة لتمثيلات سابقة التجهيز» نفسها. إن المخاطب الذى يتلفظ بالرسالة اللفظية يختار واحدة من هذه «الإمكانات السابقة الإدراك»، أما المخاطب [المرسل] فيفترض أن يقوم باختيار مماثل من الحشد نفسه «إمكانات متوقعة سابقة التجهيز». وعلى هذا الأساس، تستلزم فاعلية الحدث الكلامى استخدام شفرة Code يعرفها كل المشاركين فى العملية.

سأل القط «هل قلت خنزيراً أو تيناً؟» Did you say pig or fig?

فأجابت أليس: «قلتُ خنزيراً» I said pig. فى هذا القول المتميز يحاول

المخاطب (القط) أن يعي الاختيار اللغوي الذي قام به المخاطب؛ ذلك لأنه في الشفرة المشتركة بين القط وأليس، أى الإنجليزية المنطوقة - فإن الخلاف بين الوقف Stop واللين Continuant - وغيرهما من الأشياء المماثلة - يمكن أن يغير من معنى الرسالة. ولقد استخدمت أليس الملمح الصوتي المميز: الوقف في مقابل المد، رافضة الثاني ومختارة الأول من هذين المتعارضين، وضمت ما اختارته إلى ملامح أخرى متزامنة في فعل الكلام نفسه، مستخدمة ثقل الـ /p/gravity/ وشدتها tenseness في مقابل حدة الـ /f/acuteness/ و رخاوة الـ /b/laxness/. وتجمعت كل هذه الخصال في حزمة bundle من الملامح المميزة هي ما نسميه الفونيم. وأتبع الفونيم /p/ عندئذ، بالفونيمات /l/ و /g/، وهما - بدورهما - حزمتان للمحين مميزين نتجا على نحو متزامن. ومن هنا، فإن التقاء Concurrence العناصر المتزامنة وتسلسل Concatena- tion العناصر المتعاقبة هي بمثابة طريقتين نضم فيهما، نحن المتكلمين، المكونات اللغوية.

ولم يخترع المتكلم الذي يستخدم هذه الحزم أية حزمة من قبيل /p/ أو /f/ أو أى مساق من الحزم مثل /p/ أو /f/. ولا يستطيع الملمح المميز للوقف في مقابل المد (ناهيك عن الفونيم /p/) أن يتكرر دونما سياق. إن ملمح الوقف يظهر متضامنا مع ملامح أخرى متجاوبة. والمخزون الذي تتضام منه هذه الملامح في فونيمات مثل /p/، /b/، /f/، /d/، /k/، /g/ إلخ مخزون تحده شفرة اللغة. ذلك أن الشفرة تعين حدود التجمعات الممكنة للفونيم /p/ من حيث علاقته بالفونيمات التي

تسبقه أو تعقبه، فجزء واحد فحسب من قرانات الفونيم المباحة هو الذى يستغل - بالفعل - فى المخزون المعجمى من اللغة. وحتى عندما تكون هناك تجمعات أخرى من الفونيمات ممكنة نظريا، فإن المتكلم، لا يعدو كونه مجرد شخص يستخدم الكلمة، دون أن ي اخترعها أو يسكها- ذلك لأننا نتوقع من الكلمات أن تكون وحدات مشفرة بالفعل، عندما نواجهها، فإذا أردنا فهم كلمة من مثل «نيلون» nylon، فإن علينا أن نعرف المعنى الذى عيّن لهذه اللفظة فى الشفرة المعجمية للإنجليزية الحديثة.

وتوجد فى كل لغة من اللغات مجموعات مشفرة للكلمات coded word groups تسمى كلمات العبارة phrase words. إن معنى التركيب «كيف حالك»، مثلا، how do you do لا يمكن استنباطه بمجرد إضافة معانى مكوناته المعجمية؛ ذلك لأن الكل لا يساوى مجموع الأجزاء. ومجموعات الكلمات التى تسلك فى هذا الصدد بسلوك الكلمات المفردة، حالات هامشية فحسب. ورغم ألفتنا بها، فنحن لا نحتاج، لإدراك الأغلبية الساحقة لمجموعات الكلمة، إلى أكثر من تعرف الكلمات المكونة والقواعد النحوية لتضامها. وفى داخل هذه الحدود نغدو أحرارا فى أن نضع الكلمات فى سياقات جديدة. هذه الحرية نسبية بالطبع، وضغط «الكليشيه» الشائع على اختيارنا للمجموعات أمر ملحوظ. ولكن الحرية فى تشكيل سياقات جديدة تماما أمر لا يمكن إنكاره، ذلك على الرغم من الاحتمال الإحصائى المنخفض نسبيا لوروده.

وهناك، على هذا الأساس، درجة متصاعدة من الحرية فى تضام الوحدات اللغوية. أما على المستوى الخاص بتضام الملامح المميزة فى الفونيمات فإن حرية المتكلم الفرد تنعدم لتصبح صفرا، إذ تؤسس

الشفرة، بالفعل، كل الإمكانيات التي يمكن استغلالها في اللغة. وعلى المستوى الخاص بتضام الفونيمات في كلمات، فهناك حرية يحددها الموقف الهامشي لسك الكلمة. ويكون المتكلم أكثر تحررا على مستوى تشكيل الكلمات في جمل، ويبقى المستوى الخاص بتضام الجمل في أقوال، حيث يتوقف فعل القواعد النحوية الإلزامية، عند تضام الجمل في أقوال utterances، وتتصاعد حرية المتكلم في خلق سياقات جديدة، ذلك على الرغم من أننا لا يمكن أن نغفل المخزون الوفير للأقوال الجاهزة stereotyped.

إن أى علامة لغوية تتضمن طرازين من التنظيم هما:

### (أ) التضام Combination:

ذلك لأن كل علامة من العلامات إنما تتشكل من علامات مكوّنة، فلا تتكرر أو ترد إلا متضامة مع علامات أخرى. وهذا يعنى أن كل وحدة لغوية تمارس دورها بوصفها سياقاً لوحدة أبسط، في الوقت نفسه تحتل مكانها في سياقها الخاص، وحدة لغوية أكثر تعقيدا. ومن ثم، فإن كل تجمع لوحدة لغوية يصل بينها داخل وحدة أعلى، ويغزو معه تضام الوحدات ونظمها بمثابة وجهين لعملة واحدة.

### (ب) الاختيار Selection:

إن الاختيار بين البدائل Alternatives يتضمن إمكان استبدال أحدها بغيره، وقد يكون المستبدل مساويا للمستبدل به من ناحية ،



ومخالفًا له من ناحية أخرى. ولكن الاختيار والاستبدال Substitution هما وجهان لعملة واحدة في واقع الأمر .

لقد أدرك فردينان دو سوسير الدور الأساسي الذي تلعبه عمليتا التضام والاختيار في اللغة، ولكنه لم يميز من بين نوعي التضام - الالتقاء والتسلسل - سوى النوع الأخير الذي يتصل بالمساق الزمني temporal sequence. وعلى الرغم من أن سوسير قد نظر إلى الفونيم من حيث هو فئة set من الملامح المميزة المتزامنة فإنه تابع التسليم التقليدي بالخاصية الخطية للغة، تلك التي تمنع إمكانية النطق بعنصرين في وقت واحد.

ولكى يحدد سوسير طرازى التنظيم اللذين نصفهما بالتضام والاختيار فقد ذهب إلى أن الأول هو حالة حضور تنهض على اتصال كلمتين أو أكثر في التسلسل الفعلي للكلام، وذهب إلى أن الثاني يربط بين الكلمات الغائبة من حيث هي أركان في سلسلة التذكر الموجودة بالقوة. ومعنى ذلك أن عملية الاختيار (ومن ثم الاستبدال) تقع على الوحدات التي تضمها الشفرة والتي لا توجد في الرسالة المتعينة. أما عملية التضام فإنها تتصل بالتراصف الفعلي للوحدات في الرسالة المتعينة. إن المخاطب يدرك أن القول تضام بين الأجزاء التي تتكون منها (جُملاً، أو كلماتٍ، وفونيماتٍ... إلخ)، اختيرت من مخزون كل العناصر المكوّنة الممكنة (الشفرة). وتظل مكوّنات السياق في حالة مجاورة con-tiguity في عملية التضام، أما في عملية الاستبدال فإن العلامات تترابط معاً بدرجات متباينة على أساس من مشابهة Similarity تتراوح ما بين

مساواة equivalence من المترادفات ونواة مشتركة من الأضداد the  
.common core of antonyms

وتزود هاتان العمليتان كل علامة لغوية بمجموعتين من المفسرات  
Interpretants إذا استخدمنا هذا المفهوم المؤثر الذي قدمه شارلز  
ساندرز بيرس؛ إذ إن هناك إشارتين لتفسير العلامة، ترجع أولاهما إلى  
الشفرة، وترجع ثانيتهما إلى السياق، مشفراً كان أو غير مشفر. وفي  
كل واحد من هذين السبيلين تتعلق العلامة بمجموعة أخرى من العلامات  
اللغوية، وذلك من خلال المناوبة Alternation في الحالة الأولى، ومن  
خلال التراصف Alignment في الحالة الثانية. إن الوحدة الدالة قد  
يستبدل بها غيرها من العلامات الأكثر وضوحاً من الشفرة نفسها،  
فيتكشف بهذه العلامات البديلة المعنى العام للوحدة، بينما يتحدد المعنى  
السياقي لهذه الوحدة عن طريق علاقتها بالعلامات الأخرى داخل المساق  
نفسه sequence .

وتترابط مكونات أى رسالة بالشفرة ضرورة، وذلك بواسطة علاقة  
داخلية، كما تترابط هذه المكونات بالرسالة بواسطة علاقة خارجية.  
وتتعامل اللغة بجوانبها المتعددة مع كلا النوعين من العلاقة. وسواء كانت  
الرسائل تبادلاً أو توصيلاً أحادى الجانب من المخاطب إلى المخاطب،  
فلابد من وجود نوع من المجاورة بين المشاركين في أى حدث كلامي  
ليتحقق انتقال الرسالة، ولابد من علاقة داخلية تصل بين المخاطب  
والمخاطب، أى تصل بين هذين الفردين المنفصلين مكاناً وزماناً في  
الغالب، وعلى نحو تنطوي فيه هذه العلاقة على نوع من المساواة فيها بين

معنى الرموز التى يستخدمها المخاطب ومعناها عند المخاطب الذى يتلقى الرسالة ويفسرها. إذن دون هذه المساواة تغدو الرسالة عديمة الجدوى، وحتى إذا وصلت إلى المتلقى فإنها لن تؤثر فيه.

### ٣- اضطراب المشابهة :

من الواضح أن اضطرابات الكلام يمكن أن تصيب - بدرجات متفاوتة - قدرة المرء على ضم الوحدات اللغوية واختيارها. وبالتأكيد، فإن السؤال عن العملية التى يصيبها التلف من هاتين العمليتين إنما هو سؤال على أقصى درجة من الأهمية فى وصف وتحليل وتصنيف الأشكال المتباينة من الحبسة. وربما كانت هذه الثنائية التى تنطوى على عمليتى الضم والاختيار أكثر إحياءً من الثنائية التقليدية (ولن نناقشها فى هذا البحث) التى تنطوى على الحبسة الابتعائية Emissive والحبسة التقبلية Receptive، وذلك لأن الثنائية التى نتحدث عنها تحدد ما يختل من وظيفتى تبادل الكلام، أى صياغة الشفرة (التشفير). وحلها.

ولقد حاول هيد Head أن يصنف حالات الحبسة فى مجموعات محددة، وعين لكل واحدة من هذه المجموعات اسماً نختاره ليشير إلى أبرز عيوب تدبير الكلمات والعبارات وإدراكها. وإذا اتبعنا هذا النهج فمن الممكن أن نميز بين نمطين أساسيين من الحبسة، وذلك على أساس وقوع الخلل الأساسى فى عملية الاختيار والاستبدال، مع السلامة النسبية لعملية التضام والنظم، أو وقوع هذا الخلل فى عملية التضام والنظم مع السلامة النسبية لعملية الاختيار والاستبدال. وسأستغل

أساسا المادة العلمية المتاحة في أبحاث جولدنشتاين في تخطيط هذين النمطين المتعارضين من الحبسة.

أما حبسة النمط الأول (أو اختلال الاختيار) فإن السياق فيها أمر ضروري وعامل حاسم، بحيث إذا قدمنا إلى المريض - في هذا النمط - أبعاد الكلمات والجمل، فإن المريض يكمل هذه الأبعاد بالفعل، ويغدو كلامه من قبيل رد الفعل فحسب. وعلى الرغم من استمرار هذا المريض في المحادثة بسهولة فإنه يصعب عليه أن يبدأ حوارا. إنه لا يستطيع إلا أن يجيب مخاطبا حقيقيا أو متخيلا، بوصفه (أى المريض) مخاطبا يتلقى الرسالة فعلا أو تخيلا، ويصعب عليه بوجه خاص أداء أو فهم خطاب **discourse** مغلق، من مثل المونولوج (أو الحديث المنفرد). وكلما اعتمدت أقوال هذا المريض على سياق تحسنت قدرته على أداء المهمة اللغوية. ولكنه لن يكون قادرا على نطق جملة لا تستجيب إلى اللقنة **The clue** النابعة من المحاورة أو الموقف الفعلى. أعنى أن هذا المريض لن ينتج جملة من قبيل «السماء تمطر» إلا إذا رأى أن السماء تمطر بالفعل، فكلما كان القول وثيق الصلة بسياق لفظي أو غير لفظي تزايدت احتمالات نجاح الأداء بالنسبة إلى هذا النوع من المرضى.

وبالمثل، كلما كانت الكلمة معتمدة على كلمات أخرى في الجملة نفسها، وكلما كانت تشير إلى سياق نحوي، كانت هذه الكلمة أقل تأثرا باضطراب الكلام. ولهذا السبب، فإن توابع الجملة التى تخضع للتعلق النحوي هي الكلمات الأكثر بقاءً، بينما يتعرض للحذف الركن الأساسى

للجملة وهو المسند إليه على وجه التحديد. ولما كانت البداية تمثل الصعوبة الأساسية - فى هذا النمط - فإن المريض يفشل فى نقطة البدء على وجه التحديد، أى فى حجر الزاوية من الجملة. ويفهم المريض الكلمات بوصفها مكملات موجزة يستمدّها من الجمل التى سبق له النطق بها واقعا أو تخيلا، أو التى سبق له أن تلقاها - واقعا أو تخيلا - عمن يشاركه الحديث. ويمكن حذف الكلمات المفتاح - فى هذا النمط - أو تحل محلها بدائل مجردة للتصدير، -abstract anaphoric substitutes- بحيث يمكن أن يستبدل باسم بعينه اسما أعم منه، كما لاحظ فرويد Freud، على نحو ما حدث مع كلمتى chose (شئ) وكلمة -ma-chin (حاجة - ماكينة) عند مرضى الحبسة فى فرنسا. وفى عينة من العامية الألمانية لخلل الذاكرة amnesic phasia التى لاحظها جولدشتاين، فإن كل أسماء الجوامد يستبدل بها كلمة «شئ» أو «حقة»، كما تستخدم كلمة «يعمل» للدلالة على كل الأفعال المتماثلة فى السياق أو الموقف، تلك الأفعال التى بدت زائدة للمريض.

والكلمات ذات الإشارة المتأصلة فى السياق من مثل الضمائر والظروف تحديدا والكلمات المستخدمة لتشكيل السياق فحسب من مثل الروابط والأدوات المساعدة كلها تميل إلى البقاء فى الجملة. وهناك قول نمطى يصلح للاستشهاد على ذلك، سجله كوينسل Quensel لأحد المرضى الألمان وأورده جولدشتاين فى تفسيره لهذه الظاهرة، حيث يظل الهيكل - أو أنوات الربط - باقيا لا يعتوره الحذف فى هذا النوع من أنواع الحبسة، فى مرحلتها الخطرة.

لقد تأكد مرارا وتكرارا، فى نظرية اللغة، منذ أوائل العصور الوسطى، أنه لا معنى للكلمة خارج السياق. ولكن صحة هذا التأكيد تقتصر على نمط واحد من الحبسة على وجه التحديد. إن الكلمة لا تعنى بالفعل سوى «محض لغو» blab فى الحالات المرضية التى نناقشها؛ إذ تظهر الاختبارات العديدة التى مرُّ بها هؤلاء المرضى أن الكلمة إذا تكررت فى سياقين مختلفين تغدو مجرد مشترك لفظى homonym. ولما كانت الألفاظ المتميزة تحمل قدرا من المعلومات أعلى مما تحمل المشتركة اللفظية، فإن بعض مرضى هذا النوع من الحبسة يميلون إلى أن يستبدلوا بالمتغير السياقى لكلمة واحدة كلمات مختلفة، كل منها تختص بمجال بعينه. ولذلك لم ينطق أحد مرضى جولدشتاين بكلمة سكين وحدها قط، ولكنه سُمى السكين تبعا لاستخدامها وما يحيط بها، فأطلق عليها: مبراة القلم، ومقشرة التفاح، وسكين الخبز، وسكين وشوكة، وعلى نحو تحولات معه كلمة سكين من شكل حرٍّ يصلح للتكرار بمفرده إلى شكل مقيد.

ويقول واحد من مرضى جولدشتاين: «أنا عندى شقة، صالة، غرفة نوم، مطبخ، هناك أيضا شقق كبيرة، فقط فى المؤخرة يعيش العزاب». إن تعبيراً أكثر وضوحاً من مثل تعبير «الناس غير المتزوجين» كان يمكن أن يوضع بدل كلمة العزاب، ولكن المريض لم يختَر سوى هذه الكلمة المنفردة [عزاب]، وعندما تكرر عليه السؤال: من هو الأعزب؟ لم يجب المريض، وكان «فى قلق بيِّن». إن إجابة مثل «الأعزب هو رجل غير متزوج» أو «الرجل غير المتزوج هو الأعزب» يمكن أن تقدم إسناداً اسمياً، وبذلك تقدم إسقاطاً projection لوضع الاستبدال من الشفرة

المعجمية للإنجليزية على سياق الرسالة المحددة، فالكلمتان المتساويتان تصبحان جزأين متلازمين فى الجملة، ومن ثم موصولتين بفعل المجاورة. ولقد كان المريض قادرا على اختيار الكلمة المحدودة «أعزب» عندما استمد العون من سياق محادثة مألوفة عن «شقق العزاب»، ولكنه لم يكن قادرا على استغلال تركيب البديل (أعزب = رجل غير متزوج) فى جملة، وذلك لتعطل قدرته على الاختيار الذاتى والاستبدال. ولم تكن الجملة الاسمية التى لم يستطع المريض أداها إلا جملة تنطوى على معلومة وحيدة مؤداها أن «أعزب» تعنى رجلاً «غير متزوج» أو أن «الرجل غير المتزوج يسمى أعزب».

وتنشأ الصعوبة نفسها عندما يطلب المختبر من المريض أن يسمى له موضوعا يشير إليه أو يمسك به، إذ لن يكمل مريض حبسة الاستبدال إشارة المختبر بتسمية الموضوع المشار إليه. وبدل أن يقول «هذا هو (المسمى) قلم» يضيف ملاحظة موجزة عن استخدامه فيقول: «الكتابة» وإذا وجدت إحدى علامات الترادف (ككلمة أعزب مثلا أو الإشارة إلى القلم) تصبح العلامة الأخرى (كعبارة رجل غير متزوج أو كلمة قلم) مسهبة، وبالتالي زائدة. إن كلتا العلامتين تقع فى تصنيف إكمالى عند مريض الحبسة؛ فإذا نطق المختبر إحدى العلامتين تجنب المريض العلامة المرادفة، قائلا فى استجابة نمطية: «أنا أفهم كل شىء». وبالمثل تكون صورة الموضوع سببا لتجنب اسمه؛ فتستبدل بالعلامة اللغوية علامة تصويرية، فلقد عرضت صورة بوصلة على أحد مرضى لوتمار Lotmar فأجاب بقوله: «نعم، إنها... أنا أعلم إلى أى شىء تنتمى، ولكنى لا أستطيع أن أتذكر التعبير الفنى... نعم... اتجاه... أن

تُرى اتجاهها... مغنطيس يشير إلى الشمال». إن أمثال هؤلاء المرضى يفشلون في الانتقال من المؤشر index أو الصورة icon إلى الرمز اللغوى المقابل، كما يمكن أن يقول بيرس Peirce.

بل إن تكرارا بسيطا لكلمة ينطقها المختبر تبدو إسهابا غير ضرورى للمريض، فلا يستطيع تكرارها رغم كل التعليمات التى يتلقاها. وعند طلب هيد من أحد مرضاه أن يكرر كلمة «لا»، أجاب المريض: «لا أعرف كيف أفعل هذا». ومع أن هذا المريض استخدم الكلمة تلقائيا فى سياق إجابته «لا أعرف...»، فإنه لم يستطع أن ينتج الشكل المجرد للإسناد الإسمى وهو أ = أ: لا هى لا.

إن التمييز بين اللغة الموضوع واللغة الشارحة هو أحد الإسهامات المهمة التى أسهم بها المنطق الرمضى فى علم اللغة. وكما يقول كارناب Carnap، فإننا «نحتاج إلى لغة شارحة لكى نتحدث عن أى لغة موضوع». ومن الممكن استخدام المخزون اللغوى نفسه فى هذين المستويين المختلفين اللغة، فنحن يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (بصفتها لغة شارحة) عن الإنجليزية (بصفتها لغة موضوع)، وتفسر الكلمات والجمال الإنجليزية بواسطة مفردات الإنجليزية، فى دوران جول المعنى وإعادة لصياغته. ومن الواضح أن هذه العمليات التى يسميها المناطقة بالعمليات اللغوية الشارحة ليست من اختراعهم، ذلك لأن هذه العمليات لا تقتصر على مجال العلم فحسب، بل تمتد لتغزو جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة. وغالبا ما يقوم المشتركون فى الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد مما إذا كانوا يستخدمون الشفرة نفسها، فيسأل



المتكلم قائلا: «هل تتابعنى؟ أترى ما أعنى؟» أو يتدخل المستمع نفسه قائلا: «ماذا تعنى؟». وعندئذ يسعى مرسل الرسالة إلى جعل رسالته أكثر يسرا لدى من يفك شفرتها، وذلك بأن يستبدل بعلامة السؤال علامة أخرى غيرها من الشفرة اللغوية نفسها، أو مجموعة كاملة من علامات الشفرة.

وتفسير علامة لغوية بواسطة علامات لغوية غيرها من اللغة نفسها، متماثلة في الخواص على نحو ما، هي عملية لغوية شارحة ذات دور أساسى فى تعليم اللغة للأطفال، إذ تكشف الملاحظات الحديثة عن المدى اللافت الذى يشغله الكلام حول اللغة فى السلوك اللغوى للأطفال فى مرحلة الحضانة. واللجوء إلى اللغة الشارحة أمر ضرورى فى اكتساب اللغة وتوظيفها العادى فى أن، واختلال قدرة مريض الحبسة على التسمية هي - فى واقع الحال - فقدان للغة الشارحة، والحق أن أمثلة الإسناد *equational predication* التى ارتبك إزاءها المرضى الذين استشهدنا بهم هي قضايا لغة شارحة تشير إلى اللغة الإنجليزية، أعنى أنها قضايا تقول على نحو واضح: «إن اسم الشفرة التى تستخدمها هو قلم، أو «إن كلمة أعزب فى الشفرة التى نستخدمها تساوى عبارة «رجل غير متزوج»، المسهبة».

إن هذا الصنف من المرضى لا يستطيع الانتقال من الكلمة إلى ما يرادفها أو يشرحها، أو حتى ما يقابلها من تعبيرات مساوية لها فى لغات أخرى، وفقد الثنائية اللغوية والاقتصار على نوع من أنواع

اللهجات الفردية للغة هو أحد الأعراض التي تبين عن هذا النوع من أنواع الحبسة.

وقد قيل حسب التحزب الذي لا يزال باقيا إن طريقة الفرد في الكلام خلال وقت بعينه (أو ما يسمى باللهجة الفردية *Idiolect*) هي الحقيقة اللغوية الوحيدة للموسم، ولقد أثبتت الاعتراضات التالية في ثنايا مناقشة هذا المفهوم:

«إن أي إنسان يحاول عامدا أو مختارا، عندما يتحدث إلى آخر، أن يعثر على المفردات المشتركة بينهما، إما لكي يرضى من يستمع إليه أو لكي يفهم أو ليبين عن نفسه، مما يعنى أن كل متكلم يستخدم كلمات المخاطب في نهاية الأمر، وليس هناك شيء من قبيل الملكية الخاصة في اللغة؛ لأن لكل شيء طابعا اجتماعيا، كما أن التبادل اللغوي شأنه شأن أي عملية تبادل أخرى تتطلب طرفين فاعلين على الأقل في عملية التوصيل، ولذلك فاللهجة الفردية ليست إلا من قبيل الوهم الخاطي».

ولا يحتاج هذا القول إلا إلى تحفظ واحد فحسب على كل حال، فاللهجة الفردية هي الحقيقة اللغوية الوحيدة بالقطع، فيما يخص مريض الحبسة الذي يفقد القدرة على تبديل الشفرة. وما دام هذا الصنف من المرضى لا ينظر إلى لغة الآخرين بوصفها رسالة موجهة إليه، ومستخدمه نموذج اللغوي، فإنه يشعر بما شعر به أحد مرضى هيمفل وستيكل الذي قال: «أنا أسمعك بوضوح تام ولكني لا أدرك ما تقول

...أسمع صوتك ولكن ليس الكلمات... إنها لا تنطق نفسها». فالمرضى ينظر إلى قول الآخر - فى هذا المقام - بوصفه بَرَبْرَة gibberish، أو لغة غير معروفة على الأقل.

وكما لاحظنا من قبل، فإن العلاقة الخارجية للمجاورة هى التى تجمع مكونات السياق، أما العلاقة الداخلية للمشابهة فهى التى تشكل أساس وضع الاستبدال، ولذلك فإن العمليات التى تتضمن المشابهة تدعّن للعمليات التى تقوم على المجاورة عند مريض الحبسة الذى يختل عنده الاستبدال ويسلم النسق. ويمكننا التنبؤ بأن أى مجموعة دلالية - فى ظل هذه الأوضاع - لابد أن تكملها المجاورة المكانية والزمانية أكثر مما تحكمها المشابهة. والحق أن تجارب جولدمان تبرر مثل هذا التوقع؛ فإن إحدى مريضاته التى تدخل فى هذا الصنف الذى نتحدث عنه، قد رتبت أسماء قليلة لمجموعة من الحيوانات. عندما طلب منها ذلك، بالطريقة نفسها التى شاهدها فى حديقة الحيوان. وبالمثل فإن المريضة نفسها، رغم التعليمات التى وجهت إليها بأن تنظم موضوعات بعينها للون والحجم والشكل، قد رتبت هذه الموضوعات على أساس من تجاورها المكانى، كأشياء المنزل، ومواد المكتب... إلخ، وبرزت هذا الترتيب بالإشارة إلى نوافذ العرض، حيث «لا تهم الأشياء فى ذاتها»، قاصدة بذلك إلى أنه ليس من الضرورى أن تتشابه الأشياء. ولقد كانت المريضة قادرة على تسمية درجات الألوان الأولية: أحمر، وأصفر، وأخضر، وأزرق - ولكنها تجنبت مدّ الانتقال بهذه الأسماء إلى الأنواع المحوّلة؛ لأن الكلمات لا تستطيع - فيما قالت هذه المريضة - أن تتخذ

معاني إضافية محولة تترباط فيما بينها عن طريق المشابهة بمعانيها الأولى.

ولابد للمرء أن يتفق مع جولديشتاين فيما لاحظته من أن مرضى هذا الصنف «يفهمون المعاني الحرفية للكلمات، ولكنهم لا يصلون إلى فهم الخاصية الاستعارية للكلمات نفسها». وقد يبدو من قبيل التعميم المسرف أن نفترض أن الكلام المجازي مبهم بالقياس إلى هؤلاء المرضى، ولكننا لو نظرنا إلى قطبي المجاز، أي الاستعارة والمجاز المرسل، وجدنا أن المجاز المرسل الذي يقوم على علاقة المجاورة يستخدم استخداما واسعا عند مرضى الحبسة الذين تعطل قدرتهم على الاختيار، وعلى نحو تستخدم معه كلمة «شوكة» بدل كلمة «سكين»، أو تستخدم المنضدة للدلالة على المصباح، أو الدخان للدلالة على الباب. ولقد سجل هيد حالة نمطية لواحد من المرضى الذي «عندما فشل في تذكر الاسم «أسود» وصفه بأنه ما نفعله للموت، وقصر الاسم على الموت فحسب».

ويمكننا أن نحدد أمثال هذه المجازات المرسله بوصفها إسقاطات من خط سياق العادة على خط الاستبدال والاختيار، بمعنى أن العلامة اللغوية (مثل شوكة) التي تتكرر عادة مع علامة أخرى (مثل سكين) يمكن أن تستخدم بدلا منها. كما أن عبارات مثل «سكين وشوكة» و«مصباح ومنضدة»، و«يدخن باب» تولد مجازات مرسله من أمثال «شوكة» و«مصباح» و«دخان»: فالعلاقة بين استخدام الموضوع وأدوات إنتاجه تولد المجاز المرسل في مثل هذه الحالات. ولذلك، فإن علة الاستخدام التقليدي للون قد وضعت موضع اللون نفسه في السؤال والجواب: «متى

يرتدى المرء السواد؟» - «عندما يحزن للموت». والفرار من الشيء نفسه إلى ما يجاوره يلفتنا لفتاً قوياً فى حالات هذا الصنف من المرضى، كما يحدث فى حالة هذا المريض من مرضى جولدشتاين الذى كان يجيب مستخدماً المجاز المرسل عندما كان جولدشتاين يطلب منه تكرار كلمة بعينها، فكان المريض يقول «زجاج» بدل «نافذة»، و«سماوات» بدل «الله» على سبيل المثال.

إن المجاورة تحدد السلوك اللغوى كله للمرضى فى هذه الحالات التى يتزايد فيها تلف موهبة الاختيار فى مقابل السلامة الجزئية - على الأقل - لموهبة الضم، ومن الممكن أن نطلق على هذا النوع من الحبسة اسم اضطراب المشابهة.

#### ٤- اضطراب المجاورة:

«لا يكفى القول بأن الكلام يتكون من كلمات فحسب، إذ إنه يتكون من كلمات يُشير بعضها إلى البعض على نحو مخصوص، ودون التعلق الصحيح بين علاقات الأجزاء لن يكون القول اللغوى سوى تعاقب من أسماء لا تحتوى أية إفادة... إن فقد الكلام هو فقد القدرة على الإفادة وانعدام الكلام لا يعنى انعداماً كاملاً للتكلم».

إن تلف القدرة على الإفادة، أو بشكل عام تلف القدرة على ضم كيانات لغوية بسيطة فى وحدات أكثر تعقيداً، أمر يقتصر على نوع من الحبسة يخالف النوع الذى ناقشناه فى القسم السابق. ولن ينعدم التكلم ما ظلت الكلمة هى الكيان الباقي فى أغلب حالات هذا النوع، فالكلمة

هى الوحدة الأعلى بين الوحدات اللغوية المشفرة إلزاميا، ما دمننا نصوغ  
جملنا وأقوالنا من مخزون الكلمة الذى تحدده الشفرة.

إن حبسة تلف النسق التى يمكن أن نطلق عليها اضطراب  
المجاورة تُنقص من مدى الجمل وتنوعها، ففى هذا النوع من الحبسة  
تختفى القواعد النحوية التى تنظم الكلمات فى وحدات أكبر. ويؤدى هذا  
النوع من الخل الذى يصطلح عليه باسم اللانحوية **agrammatism**  
إلى تحليل الجملة وتحولها إلى مجرد «كومة من الكلمات» لو استخدمنا  
صورة چاكسون، وعلى نحو يغدو معه نظام الكلمات هيولانيا لا تتعلق  
فيه العناصر تتعلق النحوى السليم، بل تتلاشى أركان الجملة وتتداعى  
روابطها النحوية. وكما يمكن أن نتوقع، تختفى الكلمات ذات الوظائف  
النحوية الخالصة أولا، كحروف العطف والجر والضمائر والأنوات،  
مفسحة السبيل لما يسمى «الأسلوب التلغرافى»، بعد أن كانت هذه  
الكلمات هى الأكثر بناءً فى حالة اضطراب المشابهة، وكلما قل اعتماد  
الكلمة نحويا على السياق زاد بقاؤها فى كلام مرضى الحبسة المصابين  
باضطراب المجاورة، بعد أن كانت هذه الكلمة أول ما يحذفه مرضى  
اضطراب المشابهة. وإذا كان «المسند إليه» أول ما يسقط من الجملة فى  
حالات اضطراب المشابهة فإنه يصبح أكثر تأبيا على الحذف فى  
اضطراب المجاورة.

ويغلب على هذا النوع من الحبسة الذى يصيب النسق إنتاج  
أقوال طفلية وحيدة الجملة، أو إنتاج جمل وحيدة الكلمة. ولا يثبت مع  
هذا النوع سوى مجموعة قليلة من الجمل الطويلة النمطية الجاهزة. وفى

الحالات المتفاقمة للحبسة من هذا النوع، يختزل الحديث إلى جملة مفردة وحيدة الكلمة. ويقدر تفكك النسق تستمر عملية الاختيار. وكما يلاحظ چاكسون «فإن تحديدك الشيء هو تحديدك ما يشبهه»، فمريض وضع الاستبدال (عندما يصاب النسق بالتلف) يتعامل مع المشابهات، على نحو تصبح معه تحديداته التقريبية ذات طبيعة استعارية، فى مقابل التحديدات الكنائية المألوفة فى حبسة المشابهة، واستخدام «نظارة مقربة» للميكروسكوب، أو «النار» بدل «ضوء الغاز» مثال نمطى للتعبيرات شبه الاستعارية Quasi Metaphoric expression كما أسماها چاكسون، وذلك لأن هذه التعبيرات لا تمثل تحولا متعمدا للمعنى كما هو الحال فى الاستعارات البلاغية والشعرية.

إن الكلمة فى النموذج اللغوى العادى جزء يتكون منه سياق موضوع هو الجملة، كما أن الكلمة بذاتها سياق موضوع يتركب من أجزاء أصغر، هى المورفيمات (أصغر الوحدات الدالة) والفونيمات. وإذا كنت قد أشرت إلى أثر اضطراب المجاورة على تضام الكلمات فى الوحدات الأكبر، فإن العلاقة بين الكلمة ومكوناتها تعكس العجز نفسه، ولكن بطريقة مختلفة فحسب. فاللمح النمطى للا نحوية agrammatism فى الكلمة هو إلغاء التصريف، حيث تظهر الأصناف غير المحددة مثل الصيغ المصدرية محل الأشكال الفعلية على اختلاف أنواعها، وتظهر حالة الرفع بدل كل الحالات المغايرة فى اللغات التى تعتمد على التصريف. وترجع هذه العيوب إلى حذف التعلق والاتباع النحوى Concord من ناحية، كما ترجع إلى فقد القابلية على إرجاع الكلمة

إلى جذر [أصل Stem] ولاحقة *desinence* من ناحية ثانية. وأخيرا، فإن [صيغ التصريف] (وأخص وضعاً من الحالات النحوية مثل *he, his, him* أو وضع أفعال المضارع والماضي من مثل: يدلى بصوته، أدلى بصوته) التي تقدم مضمون الدلالة نفسه من منظور مغاير تترابط مع غيرها بالمجاورة، ولذلك فإن ثمة قوة دفع مغايرة لمرضى الحبسة المصابين باضطراب المجاورة تدفعهم إلى اطراح هذه الأوضاع.

وعلى سبيل القاعدة أيضاً، فإن الكلمات المشتقة من الجذر نفسه، من مثل «منحة»، و«ممنوح»، و«مانح»، تترابط دلالياً بواسطة المجاورة. لكن المرضى الذين ندرسهم يميلون إما إلى حذف الكلمات المشتقة أو إلى حذف اجتماع الجذر مع لاحقة الاشتقاق، بل إن المركب من كلمتين يتعذر حلُّه. ولذلك كان المرضى الذين فهموا ونطقوا مركبات من مثل «عيد الشكر» و«قصة لندن» غير قادرين على فهم أو حتى قول كلمتي «شكر» و«عيد» منفصلتين، أو كلمتي «قصة» و«لندن» منفصلتين، وذلك رغم كثرة نطقهما للكلمتين مركبتين. وبقدر ما يظل الحس بالاشتقاق حياً - ومن ثم تظل هذه العملية مستخدمة لخلق اختراعات في الشفرة - يمكن للمرء أن يلاحظ نزوعاً نحو التبسيط البالغ والآلية؛ فإذا كانت الكلمة المشتقة تشكّل وحدة دلالية لا يمكن أن تستنتج كلية من معنى مكوناتها، فإن الكل *Gestalt* يتأبى على الفهم. ولذلك نجد الكلمة الروسية *moher-ica* التي تشير إلى قبين الخشب *wood house*. قد فسرها مريض روسي بالحبسة بوصفها «شيئاً رطباً» أو «مناخاً رطباً»؛ لأن الجذر *moke* يشير إلى «الرطوبة»، واللاحقة *ica* تشير إلى حامل



صفة معينة. وكذلك الأمر في *nelépica* التى تدل على «شئ أخرق» و *temnica* «حجرة مشرقة» و *suetlica* «زنزانة» (حرفياً: غرفة مظلمة).

عندما كانت دراسة الفونيمات *phonemics* أكثر مجالات علم اللغة إثارة للجدل قبل الحرب العالمية الثانية، عبّر بعض اللغويين عن شكهم فيما إذا كانت الفونيمات تلعب بذاتها دوراً فى سلوكنا اللفظى *Verbal*. بل لقد ذهب البعض إلى أن الوحدات الدالة على الإشارة اللغوية كالمورفيمات، أو الكلمات بالأحرى، هى أصغر الكيانات التى نتعامل معها فعلاً فى حدث الكلام، أما الوحدات المميزة نفسها كالفونيمات، فقد نظر إليها هذا البعض بوصفها تشكيلاً مصطنعاً لتسهيل الوصف العلمى للغة وتحليلها فحسب. ومهما يكن من أمر هذه النظرة التى رأى فيها سابير مغالطة واضحة فإنها تظل نظرة مقبولة فحسب بالقياس إلى نوع مرضى بعينه، إذ تصبح الكلمة الوحدة اللغوية الوحيدة الباقية فى نوع من أنواع الحبسة أطلق عليه اسم حبسة انعدام الترتيب *atactic*، فليس عند المريض - فى هذا النوع - سوى صورة واحدة كاملة لا تقبل الفصل لى كلمة مألوفة، وعلى نحو تغدو معه كل قرانات الأصوات الأخرى غريبة أو مبهمة، أو يدمجها هذا المريض فى كلمات مألوفة متجاهلاً تحولها. وهكذا، فإن أحد مرضى جولدشتاين «قد أدرك بعض الكلمات، ولكنه لم يدرك الصوائت والصوامت التى تتكون منها الكلمات. وميّز مريض فرنسى من مرضى الحبسة، بل فهم، وأعاد، وأنتج تلقائياً كلمة «قهوة» *Café* و«طريق» *pavé*، ولكنه عجز عن أن يدرك أو يميز، أو يعيد قرانات بلا معنى من قبيل *Féca*, *Faké*, *kéfa*,

palé ولا توجد مثل هذه الصعوبة عند أى مستمع يتكلم الفرنسية بشكل عادي، ما ظلت قرانات الصوت وعناصره المكوّنة تتواءم مع النمط الفونيمي للغة الفرنسية. بل إن مثل هذا المستمع قد يفهم هذه القرانات بوصفها كلمات يجهلها، لكنها وإن اختلفت فرضا فى معناها تنتمى بداهة إلى المفردات الفرنسية ما دامت لا تختلف عن غيرها إلا فى ترتيب فونيماتها أو فى الفونيمات نفسها.

وعندما يفقد مريض الحبسة قدرته على حل الكلمة إلى مكوناتها الفونيمية تضعف سيطرته على التركيب، وسرعان ما يتبع هذا الضعف تعطل فى إدراك الفونيمات وتضامها. ويتخذ التردى التدريجى لنمط الصوت عند مرضى الحبسة اتجاها معاكسا لاتجاه نظام اكتساب الفونيمات عند الأطفال، فينطوى هذا التردى على تضخم فى المشترك اللفظى homonym وتناقص فى المفردات. وإذا تزايد هذا العجز المزدوج - فونيميا ومعجميا - لا يتبقى من الكلام سوى أقاويل أحادية الفونيم، أحادية الكلمة، أحادية الجمل، على نحو ينعكس معه المريض إلى الأطوار الأولى لنمو اللغة عند الطفل، بل قد ينتكس إلى ما قبل المرحلة اللغوية: فيعانى حبسة شاملة aphasia universalis هى فقدان كامل لقوة استخدام الكلام وإدراكه.

وانفصال هاتين الوظيفتين (واحدة مميزة والأخرى دالة) هو بمثابة خاصية نوعية للغة بالقياس إلى بقية الأنظمة السيميوطيقية، إذ ينشأ صراع تختص به اللغة عن غيرها من الأنظمة السيميوطيقية بين هاتين الوظيفتين فى اللغة، عندما ينزع الخلل فى حبسة النسق إلى إلغاء

تدرج الوحدات اللغوية واختزال درجاتها في مستوى مفرد. وقد يكون المستوى المتبقى صنفاً class من القيم الدالة، هو الكلمة، كما في الحالات التي لسانها سلفاً، أو صنفاً من القيم المميزة، هو الفونيم. ويظل المريض في الحالة الثانية قادراً على أن يحدد ويميز، ويعيد إنتاج الفونيمات، ولكنه يفقد القدرة على أن يفعل الفعل نفسه مع الكلمات. وتتحدد الكلمات وتتميز ويعاد إنتاجها، في حالة ثالثة تتوسط بين الحالتين السابقتين، ولكن الكلمات، عندئذ، «يمكن إدراكها بوصفها شيئاً معروفاً، ولكنه غير مفهوم، كما تقرر صيغة جولدشتاين النبيرة، فتفقد الكلمة وظيفتها الدالة المعتادة وتنتحل الوظيفة المميزة الخالصة التي تخصُّ الفونيم عادة».

#### هـ - القطبان الكئائي والاستعاري:

إن أصناف الحبسة عديدة ومتباينة، ولكنها جميعاً تندرج تحت هذين النوعين المحوريين اللذين وصفناهما: ذلك لأن كل شكل من أشكال اضطراب الحبسة، يتمثل في تلف قاسٍ - تقريباً - لملكة الاختيار والاستبدال من ناحية، أو للقدرة على الضم والنسق من ناحية ثانية. وإذا كان النوع الأول ينطوي على تلف يصيب العمليات اللغوية الشارحة، فإن النوع الثاني ينطوي على تلف يصيب قدرة الحفاظ على تدرج الوحدات اللغوية. وإذا كانت علاقة المشابهة تتعطل في النوع الأول من الحبسة، فإن علاقة المجاورة تتعطل في نوعها الثاني، وتجاوى الاستعارة النوع الخاص باضطراب المشابهة بالقدر الذي تختفى به الكناية لاضطراب المجاورة.

إن تصاعد الخطاب **discourse** يمكن أن يتحقق بطريقتين من طرائق الدلالة، حيث يفصّل الموضوع إلى موضوع غيره، إما بتشابه الموضوعين أو بتجاورهما. وسبيل الاستعارة أكثر السبل ملائمة للحالة الأولى، أما سبيل الكناية فأكثر ملائمة للحالة الثانية، ما ظلت كلتا الحالتين (المشابهة، المجاورة) تكشف التعبير عن نفسها بالاستعارة أو الكناية. وإذا كانت كل واحدة من العمليتين اللتين تنطويان على الاستعارة والكناية تُحصر أو تُعاق تماماً في الحبسة، فإن هذه الظاهرة نفسها تجعل من دراسة الحبسة أمراً مفيداً لعالم اللغة بوجه خاص. صحيح أن كلتا العمليتين فاعلة دائماً في السلوك اللغوي العادي، ولكن الملاحظة المدققة تكشف عن انفصال إحدى العمليتين عن قرينتها، تحت تأثير النمط الثقافي والشخصية والأسلوب اللغوي.

ويواجه الأطفال باسم من الأسماء في اختبار سيكولوجي شائع، ويطلب منهم أن ينطقوا بالاستجابة اللفظية الأولى التي ترد على أذهانهم. ويتكشف نزوعان لغويان متعارضان دوماً، خلال هذه التجربة؛ إذ تنطوي الاستجابات كلها إما على إبدال وإما على إكمال للمثير **Stimulus**. أما في حالة الإكمال فيشكّل المثير والاستجابة تركيباً نحوياً سليماً هو جملة في أغلب الأحيان. وعلى أي حال، فإن هذين النوعين المتعارضين من الاستجابة يمكن تسميتهما بالنمط الاستبدالي **substitutive** والنمط الإسنادي **predicative**.

ولقد كانت الاستجابة للمثير «كوخ» **Hut** هي: «احترق» **burnt** و«منزل فقير صغير» و«كلتاها بمثابة استجابة إسنادية. ولكن الاستجابة

الأولى تخلق سياقاً قصصياً خالصاً، أما الثانية فتنتطوى على صلة مزدوجة بالمبتدأ «كوخ»، فهناك المجاورة فى الموضع (النحوى على وجه التحديد) من ناحية، وهناك المشابهة الدلالية من ناحية أخرى.

ولقد أنتج المثير نفسه الاستجابات الاستبدالية التالية: فكلمة «كوخ» أثارت نفسها من قبيل تحصيل الحاصل وأثارت مرادفة مثل «عشة» و«خص» Cabin and hovel؛ وأثارت كلمة مناقضة مثل «قصر»، كما أثارت الاستعارتين «وكر» و«جحر». ومن الواضح أن العلاقة الاستبدالية التى تحل بها كلمة مثل غيرها إنما هى مثال على مشابهة الموضع positional Similarity، يضاف إلى ذلك أن الاستجابات كلها تتربط مع المثير على أساس من مشابهة دلالية (أو تقابل). كما أن الاستجابات الكنائية للمثير نفسه من مثل «زربية» [سقيفة، عشة litter] تضم ما بين مشابهة الموضع والمجاورة المكانية وتقابل بينهما.

ويظهر الفرد أسلوبه الشخصى و نزوعه اللغوى وما يميل إليه من خلال استخدامه لهذين النوعين من العلاقة (أعنى المشابهة والمجاورة) فى كلا جانبيها (الموضعى والدلالى) - على مستوى الاختيار والضم والترتيب.

والتفاعل بين هذين العنصرين مؤكد فى فنون الكلمة بوجه خاص. وثمة مادة ثرية لدراسة هذه العلاقة فى أنماط الشعر التى تقوم على الموازنة parallelism بين الأسطر المتجاورة، كشعر الكتاب المقدس أو الشعر الفنلندى أو التقاليد الشفاهية الروسية إلى حد ما؛ إذ تزودنا هذه المادة بمعيار موضوعى لما يمكن أن يحدث فى كلام الجماعة من حيث هو

تراسل بين الأفراد. وما دام يمكن لكل من هاتين العلاقتين (المشابهة والمجاورة) أن تظهر في أى مستوى لغوى - مورفيمى أو معجمى أو نحوى أو أسلوبى **phraseological** - فثم مجال مؤثر من التشكلات يمكن أن تتشكل فيه كلاًهما على نحو تسود فيه واحدة منهما بوصفها القطب الجاذب. ففي الغنائيات الروسية -على سبيل المثال- تسود التراكيب الاستعارية، بينما ترجح كفة السبيل الكنائى فى الملاحم البطولية.

إن الشعر ينطوى على دوافع متنوعة تحدد الاختيار بين البدائل. وأهمية العملية الاستثنائية أو أوليتها فى المدرستين الأدبيتين للرومانسية والرمزية أمر يؤكد الدارسون مراراً وتكراراً. ولكن هؤلاء الدارسين لم يتيقنوا - بعد - من أهمية الكناية ودورها الفعلى فى تحديد الاتجاه الواقعى الذى يعارض الرومانسية والرمزية على السواء، والذى ينتمى إلى مرحلة تتوسط ما بين انهيار الرومانسية وازدهار الرمزية.

إن المؤلف الواقعى عندما يتبع طريق العلاقات القائمة على المجاورة، ينتقل كنائياً من الحبكة إلى الجو، ومن الشخصيات إلى المهاد الزمانى والمكانى، على نحو يكشف عن ولع هذا المؤلف بتفاصيل المجاز المرسل **synecdochic details**، ففى مشهد انتحار أنا كارنينا من رواية تولستوى الشهيرة، مثلاً، يتركز الانتباه الفنى على حقبة البطلة، ويستخدم الكاتب نفسه فى روايته «الحرب والسلام» كنايات من مثل «زغب على الشفة العليا»، و«الاكتاف العارية» على سبيل المثال .

وليس الغلبة المتبادلة لإحدى هاتين العمليتين، الاستعارية أو

الكنائية، مقصورة على الأدب بالقطع. إن المراوحة بينهما تقع فى أنظمة العلامة المختلفة بما فيها اللغة. والمثال البارز من تاريخ الرسم هو التوجه الكنائى الواضح فى «التكعيبية»، حيث يتحول الموضوع إلى هيئة من المجازات المرسله *synecdoches*، وذلك فى مقابل السريالية، حيث يستجيب الرسامون السرياليون استجابة تنطوى على اتجاه استعارى واضح. ومنذ أن قدم د. و. جريفت *D.W.Griffith* إنتاجه السينمائى، فإن فن السينما قد أخذ يؤكد قدرته العالية المتقدمة فى تغيير الزاوية والمنظور وبؤرة «اللقطات»، ويتباعد عن تقاليد المسرح، وينظم نوعا غير مسبق من اللقطات القريبة *Close-ups* التى تتخذ سبيل المجاز المرسل، بل ينظم تركيبات *setups* كنائية بوجه عام. ولقد أضيف إلى هذه الرسائل «مونتاج» استعارى جديد مع تراكيب إحلاية [تبهيتات *lap-dissolve*] هى بمثابة تشبيهات فيلمية، فى أفلام شارلى شابلن وأيزنشتين وغيرهما.

إن البنية المزدوجة القطبين فى اللغة (أو غيرها من الأنظمة السيميوطيقية المغايرة) وهيمنة أحد هذين القطبين فى الحبسة إلى درجة استبعاد القطب الآخر إنما هو أمر يتطلب دراسة منهجية مقارنة، دراسة تقارن بين الإبقاء على أحد هذين القطبين فى نوعى الحبسة وغلبة هذا القطب نفسه فى أساليب بعينها وعادات شخصية وأزياء شائعة... إلخ. ولا شك أن التحليل المتأنى، فضلا عن المقارنة بين هذه الظواهر والأعراض المتزامنة للنوع المماثل، لها فى الحبسة مهمة ملحة، يشترك فى بحثها الخبراء فى علم النفس المرضى وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الأدب والسيميوطيقا أو علم العلامات العام؛ ذلك لأن الثنائية التى

ناقشناها في هذا البحث إنما هي ثنائية تتكشف عن أهمية بالغة ونتائج مهمة في السلوك اللغوي بوجه خاص والسلوك الإنساني بوجه عام.

ولكى نبين إمكانيات البحث المقارن الذي نطرحه، نختار مثالا من الحكايات الشعبية الروسية التي تستغل الموازنة بوصفها وسيلة فكاهية، من مثل «توماس أعزب، إرميا غير متزوج» حيث نجد الخبرين في الجملتين المتوازيتين يتربطان بالمشابهة، بل هما مترادفان في حقيقة الأمر. أما المبتدآن في الجملتين فكلاهما اسم علم مذكر، ومن ثم فهما متشابهان [مورفولوجيا]، ولكنهما من ناحية أخرى يشيران إلى بطلين متجاورين في الحكاية نفسها، خلقا ليؤديا أفعالا متماثلة، على نحو يبرر استخدام الأزواج المترادفة للخبر. وتتكرر صورة أخرى معدلة من التركيب نفسه في أغنية زواج شائعة، حيث يُخاطَب كل واحد من ضيوف الغرس باسمه الأول وباسمه العائلي *paronymic*، فيقال «جلب أعزب، وإيفانوفتش غير متزوج». ومع أن الخبر في كلتا الجملتين مترادف فإن العلاقة بين المبتدأين متغيرة. إذ إن كلا المبتدأين اسم علم يشير إلى الشخص نفسه، كما أن كليهما يستخدم مجاورا للآخر على سبيل التخاطب المذهب.

وإذا كانت الجملتان المتوازيتان، في النص الذي اقتبسته من الحكاية الشعبية، تشيران إلى حقيقتين منفصلتين - أي الحالة الاجتماعية [متزوج/أعزب] لتوماس والحالة المشابهة لإرميا - فإن الأمر يختلف في أغنية الزواج؛ ذلك لأن الجملتين اللتين استشهدت بهما مترادفتان، فهما تكرران على سبيل الإسهاب حالة أن البطل نفسه أعزب، على نحو يجرّد منه شخصيتين منفصلتين.



ولقد عانى الروائي الروسي جلب إيفانوفيتش أوزبينسكى (١٨٤٠-١٩٠٢) **Gleb Ivanovitch Uzpenski** فى أواخر حياته من مرض عقلى انطوى على اضطراب الكلام، فكان اسمه الأول «جلب» يتضام مع اسمه العائلى «إيفانوفيتش» عرفيا فى الحديث المتأدب. أما بالنسبة إليه فكان الاسمان يتحولان إلى اسمين متميزين يشيران إلى كائنين منفصلين، على نحو صار معه جلب قرين كل الفضائل، فى مقابل إيفانوفيتش (الاسم الذى يصل الابن بأبيه) الذى حلت فيه كل آثام أوزبينسكى الأب. ويتمثل الجانب اللغوى لهذا الانقسام فى الشخصية فى عدم قدرة المريض على استخدام رمزين للشئ نفسه، وذلك هو اضطراب المشابهة. وما دام اضطراب المشابهة يرتبط ارتباطا وثيقا بنزوع كنائى، فإن اختيار الوسائل الأدبية التى استخدمها أوزبينسكى الكاتب الشاب أمر يستحق اهتماما خاصا. وثبتت الدراسة التى حلل فيها أناتولى كاميجلوف **Anatoli Kamegulov** أسلوب أوزبينسكى توقعاتنا النظرية، إذ تظهر هذه الدراسة أن لأوزبينسكى ولعا بالكناية وبخاصة المجاز المرسل، كما تظهر الدراسة أن أوزبينسكى وصل باستخدام كلا المجازين إلى أقصاه، على نحو صار معه القارئ ينسحق تحت وطأة تعدد التفاصيل التى تفرغ فيه داخل مساحة لغوية محدودة، إلى الحد الذى يصعب معه على هذا القارئ - فعلا - فهم المجموع فتضيع منه اللوحة الأدبية.

ولكىؤكد ما أذهب إليه فمن المهم أن أذكر أن الأسلوب الكنائى لأوزبينسكى قد حظى بتشجيع الأعراف **Canon** الأدبية السائدة فى عصره، أى واقعية أواخر القرن التاسع عشر، ولكن البصمة الأسلوبية

الخاصة بجلب إيفانوفتش جعلت قلبه ملائماً كل الملازمة لهذا الاتجاه الفنى فى تجلياته المتطرفة، كما أن هذه البصمة قد تركت أثرها على الوجه اللغوى لمرضه العقلى فى آخر الأمر.

ويظهر التنافى بين الوسيلتين الاستعارية والكنائية فى كل العمليات الرمزية، سواء كانت هذه العمليات فردية خالصة أو اجتماعية. ولذلك، فإن السؤال الحاسم الذى يجب أن نبدأ به عندما نبحث عن بنية لأحلام الفرد على سبيل المثال هو: هل تتخذ الرموز والقرانات الزمانية المستخدمة فى هذه الأحلام سبيل المجاورة («الإحلال» الكنائى و«التكثيف» المجازى عند فرويد)؟ أو سبيل المشابهة («الرمزية والتقمص» عند فرويد)؟ ولقد أخبرنا فريزر أن المبادئ التى تكمن خلف الشعائر السحرية تتحل إلى نمطين: تعاويد تقوم على المشابهة، وأخرى تقوم على الترابط بالمجاورة. ولقد أطلق فريزر على أول هذين الفرعين الكبيرين من السحر التعاطفى *sympathetic magic* اسم «تأكد المثل» *homoeopathic* أو «المحاكى» *imitative*، بينما أطلق على الثانى اسم «سحر المجاورة» *contiguous magic*. ولا شك أن لهذه الثنائى دلالتهما فيما نحن بصددده. ولكن لا يزال البحث عن هذين القطبين متجاهلاً عند الدارسين، ذلك على الرغم من اتساع مجاله وأهميته فى دراسة أى سلوك رمزى، خصوصاً السلوك اللغوى، ومعوقاته. فما السبب الأساسى وراء هذا التجاهل؟

إن المشابهة فى المعنى تصل رموز اللغة الشارحة برموز اللغة المشار إليها، كما تصل المشابهة بين المستعار والمستعار له. وذلك وضع

يترتب عليه أن الباحث الذى يتناول المجازات بالدراسة يجد طوع يديه وفرة من الوسائل المتماثلة الخواص تعينه على دراسة الاستعارة، فى الوقت الذى يصعب عليه تفسير الكناية؛ لأنها تقوم على مبدأ مختلف عن مبدأ المشابهة.

ولهذا السبب، لن نجد أبحاثاً عن الكناية تماثل فى غناها ما كتب عن الاستعارة. وبالقدر نفسه تكشففت الصلة الوثيقة بين الرومانسية والاستعارة، على حين ظلت الصلة الحميمة التى تربط الكناية بالواقعية - مجهولة. وليست أداة الباحث هى المسئولة عن هذا الوضع فحسب، بل إن موضوع البحث نفسه مسئول بالمثل عن غلبة الاستعارة على الكناية فى الأبحاث. وما دام الشعر يركز على العلامة sign فى مقابل النثر العلمى الذى يركز على المشار إليه referent، فقد درست المجازات أساساً بوصفها وسائل شعرية. أضف إلى ذلك أن الشعر يقوم على مبدأ المشابهة، من حيث المساواة الوزنية للأبيات والتكافؤ الصوتى للكلمات المقفاة، مما يشجع البحث عن المشابهة والتقابل فى الدلالة، فتوجد - على سبيل المثال - قوافٍ نحوية وضد نحوية، ولكن لا توجد أبداً قوافٍ لا نحو لها. أما النثر فإنه على النقيض من ذلك، ينهض على مبدأ المجاورة، ولذلك أصبح تخصيص الاستعارة بالشعر والكناية بالنثر، بمثابة الخط الأسهل فى البحث، مما أدى إلى اتجاه دراسة الصورة الشعرية صوب الاستعارة بشكل أساسى، وهكذا حل محل البنية المزدوجة القطبين فى اللغة مخطط زائف مبتور وحيد الجانب، تنهض عليه أبحاث تتطابق تطابقاً لافتاً مع أحد نوعى الحبسة، أعنى النوع الخاص باضطراب المجاورة فحسب.



## النشاط البنيوي (\*)

رولان بارت

ما البنيوية؟ إنها ليست مدرسة، أو حتى حركة (إلى الآن على الأقل) لأن أغلب المؤلفين الذين يوضعون عادة تحت بطاقة هذه الكلمة لا يعرفون أى شكل من أشكال التضامن الذى يجمعهم حول نظرية أو التزام. وليست البنيوية مجموعة مفردات؛ فالبنية كلمة قديمة (فى مجال التشريح والنحو) رغم الإفراط فى استخدامها الآن فى كل العلوم الاجتماعية. ولكن استخدام الكلمة لا يميز أحدا إلا من حيث الانشغال بالأبعاد الإشكالية لمضمونها. أما الكلمات الخاصة بالوظائف والأشكال والعلامات والدلالات فهى ليست وثيقة الصلة بالموضوع إلا فيما ندر، فهى اليوم من كلمات الاستخدام العام، أى تلك الكلمات التى يطلب بها المرء (ويحصل على) أى شئ يريده، (خصوصا) التمويه على الخطة الحتمية القديمة عن السبب والنتيجة. ولا شك أن علينا العودة إلى أزواج اصطلاحية من مثل الدوال/ المدلولات، والأنى/ المتعاقب، لننمو مما يميز

---

(\*) هذه ترجمة بحث:

"The Structural Activity" by Roland Barthes

فى كتابه:

**Critical Essays**, translated by R. Howard. North Western University Press, 1972.

البنائية عن غيرها من أساليب الفكر. أما الزوج الأول فلأنه يشير إلى النموذج اللغوي الذي وضعه دى سوسير من ناحية، ولأن علم اللغة مع علم الاقتصاد هو العالم الحق للبنية فى الوقت الحالى. أما الزوج الثانى فلأنه أكثر تحديدا فيما يتضمنه من مراجعة لفكرة التاريخ، وذلك بالقدر الذى تدعم به فكرة الآنية تثبيتا معينا للزمن «مع أنها مفهوم إجرائى عند دى سوسير»، وبالقدر الذى تنحو به فكرة التعاقب إلى تمثيل العملية التاريخية من حيث هى تتابع خالص للأشكال. وينطوى هذا الزوج الثانى على أهمية خاصة؛ لأن المقاومة الأساسية للبنائية اليوم تبدو ذات أصل ماركسى، ولأن هذه المقاومة تركز على فكرة التاريخ «وليس البنية». وأيا كان الأمر، فمن المحتمل أن يكون التعويل الجاد على مصطلحات الدلالة (وليس على كلمة الدلالة نفسها، فالكلمة - على نحو ينطوى على المفارقة - لا تميز شيئا بذاتها) هو الذى يجب النظر إليه على أنه العلامة المنطوقة للبنائية. فى النهاية: لاحظ من يستخدم مصطلحات الدال/ المدلول، والآن/ المتعاقب، وستعرف إذا كانت هناك رؤية بنيوية أو لا.

ويصدق ذلك على اللغة الفكرية الشارحة التى تستخدم المفاهيم المنهجية استخداما مباشرا. ولكن، بما أن البنائية ليست حركة أو مدرسة، فليس هناك ما يبرر اختزالها اختزالا قريبا - حتى بأسلوب إشكالى - فى نشاط الفلاسفة، فمن الأفضل أن نحاول إيجاد وصفها الأرحب «إن لم يكن تعريفها» على مستوى آخر يتجاوز اللغة التأملية. ونستطيع فى الحقيقة أن نقر بوجود مجموعة من الكُتَّاب والرسامين والمؤسقيين يؤمنون أن ما يمارسونه من بنية (وليس فكرها فحسب) هو

بمثابة تجربة متميزة، وأن هذا النوع من المحللين والمبدعين يجب وضعه فى إطار العلامة العامة لما يمكن أن نسميه الإنسان البنىوى، ذلك الذى لا يتحدد بأفكاره أو بغايته، ولكن بخياله، أى بالطريقة التى يمارس بها البنية عقليا.

ومن هنا، فإن أول ما يجب قوله عن البنىوية - من حيث علاقتها بمن يستخدمها - هو أنها نشاط، أعنى أنها تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية، فمن الممكن أن نتحدث عن نشاط بنىوى على نحو ما تحدثنا عن نشاط سريالى (ولعل السريالية هى التى أنتجت التجربة الأولى من الأدب البنىوى، وذلك احتمال لا بد من استكشافه يوما).

ولكن قبل أن نرى ما هذه العمليات العقلية، فإن علينا أن نقول كلمة عن هدفها.

إن هدف كل نشاط بنىوى، سواء أكان تأمليا أم إبداعيا، هو إعادة تشييد "الموضوع" بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفية «الوظائف» لهذا الموضوع. ولذلك فإن البنية فعليا هى صورة *Simulacrum* للموضوع، ولكنها صورة موجهة لافتة؛ لأنها تبرز شيئا يظل غير مرئى، أو - إذا شئنا - غير متعلق فى الموضوع الطبيعى الذى تحاكيه. إن الإنسان البنىوى يأخذ الموضوع الفعلى ويحله إلى عناصره ثم يعيد تركيبه. قد يبدو ذلك شيئا هينا «يجعل البعض يقول إن المسعى البنىوى لا معنى له» ولا أهمية ولا فائدة... إلخ. ولكن هذا الشئ الهين حاسم من وجهة نظر أخرى؛ لأن هناك شيئا جديدا يحدث ما بين الموضوع والصورة، أو ما بين زمنى النشاط البنىوى. هذا الشئ الجديد

ليس شيئاً أقل من التعقل بوجه عام، فالصورة هي العقل مضافاً إلى الموضوع، وتلك إضافة ذات قيمة أنثروبولوجية من حيث إنها الإنسان نفسه: تاريخه ومواقفه وحريته والمقاومة التي تتيحها الطبيعة لعقله.

إن ذلك هو السبب الذي يوجب علينا الحديث عن نشاط بنيوي، فالإبداع أو الانعكاس - في هذا النشاط - ليس «انطباعاً» عن العالم بل صنعا حقيقيا لعالم يشبه العالم الأول، ليس بهدف نسخه بل بهدف تغقله. ومن ثم يمكن للمرء القول: إن البنيوية نشاط محاكاة أساسا، وإنه لا يوجد اختلاف تقنى صارم بينها بوصفها نشاطا عقليا من ناحية والأدب بوجه خاص والفن بوجه عام من ناحية ثانية. إن كلا النشاطين ينبع من محاكاة *mimesis* لا تقوم على تناظر الجواهر (كما يحدث في الفن الواقعي المزعوم) بل على تناظر الوظائف (أو ما يسميه ليفي شتراوس «التمثيل»). ذلك لأنه عندما يقوم تروبتسكوى ببناء الموضوع الفونوتيقي بوصفه نسقا من المتغيرات، ويؤسس ديموزيل ميثولوجيا وظيفية، ويقوم بروب بتركيب حكاية شعبية تنتجها كل الحكايات السلافية التي فكّكها من قبل، ويكتشف ليفي شتراوس التوظيف المتماثل للخيال الطوطمي، أو يكتشف كرانجر القواعد الشكلية للفكر الاقتصادي، أو يكتشف جاردين الملامح الأساسية لبرونزيات ما قبل التاريخ، وعندما يحلل ريشار قصيدة كتبها مالارمي إلى ذبذباتها المميزة، فإن هؤلاء جميعاً لا يفعلون شيئاً يختلف عما يفعله موندريان أو بولوز أو بوتوز عندما يقومون بتركيب - أو ما يسمى «إنشاء» - تحديداً - موضوع معين، بواسطة الكشف المنضبط عن وحدات معينة أو ترابطات معينة لهذه الوحدات. وإنه لأمر قليل الأهمية أن يكون الموضوع



الاستهلالى القابل لنشاط الصورة معطى بواسطة العالم بطريقة متجمعة سلفا (كما فى حالة التحليل المعد من لغة منجزة أو مجتمع أو عمل) أو بطريقة متناثرة (كما فى حالة «الإنشاء» البنىوى)، أو أن يكون هذا الموضوع متخذا من واقع اجتماعى أو واقع خيالى، إذ ليست طبيعة الموضوع المحاكى هى التى تحدد فنا (رغم أن ذلك تحيز عنيد فى كل ألوان الواقعية) بل حقيقة أن الإنسان يضيف إلى هذا الموضوع عندما يعيد تركيبه، فالتقنية جوهر كل إبداع. ومن هنا، فإن البنىوية توجد فى طراز متميز من حيث علاقتها ببقية طرز التحليل أو الإبداع على حسب الدرجة التى تتصل بها أهداف النشاط البنىوى اتصالا وثيقا بتقنية بعينها. إننا نعيد تركيب الموضوع لكى تبرز وظائف معينة، فذلك هو ما يبنى الموضوع إذا جاز القول، بل ما يجعلنا نتحدث عن نشاط بنىوى أكثر من عمل بنىوى.

ويتضمن النشاط البنىوى عمليتين تميزانه: التشريح «التحليل» والتركيب. إن تشريح الموضوع الأول، الموضوع الذى يقع عليه نشاط الصورة، هو إيجاد الأجزاء المحركة التى يولد موقعها الاختلافى معنى بعينه، وليس لجزء معنى بذاته. ولكن أقل تغير يقع فى شكله ينتج تغيرا فى الكل، فالربيع عند موندريان ومتتالية من متتاليات بوسيه، ووحدة من وحدات محرك بوتور، والميثيم (أصغر الوحدات الدالة للأسطورة) عند ليفى شتراوس، والفونيم (أصغر الوحدات الصوتية الدالة) عند علماء الأصوات، والتميمة فى بعض ألوان النقد الأدبى - كل هذه الوحدات (أيا كان اختلاف بنيتها الداخلية أو مداها باختلاف حالاتها) ليس لها وجود دال إلا بحودها، الحدود التى تفصل هذه

الوحدات عن غيرها. من الوحدات الفعلية في الخطاب (ولكن هذه مشكلة من مشكلات التركيب)، والتي تميزها - بالمثل - عن غيرها من الوحدات التي تشكل معها فئة (يسمىها اللغويون الاستبدال Paradigm)، فمن الواضح أن الفكرة الخاصة بالاستبدال أساسية في فهم الرؤية البنوية. إن الاستبدال هو مجموعة أو مخزون - محدود قدر الإمكان - من موضوعات «أو وحدات» يستدعى منها المرء - بفعل الاستشهاد - الموضوع أو الوحدة التي يريد أن يمنحها معنى فعلياً. وما يميز الموضوع الاستبدال هو أنه يقع في علاقة تشابه وتضاد مع الموضوعات الأخرى من فئته. إن الوجدتين داخل علاقة الترابط لابد أن تتشابه نوعاً ما لكي يكون الاختلاف الذي يفصلهما واضحاً بالتأكيد، على نحو ما يحدث في حالة حرفي S ، Z اللذين لابد أن يصلهما ملمح صوتي مشترك (النطعية) وملمح آخر مميز هو «حضور أو غياب الجهر»، ومن ثم فإننا لا نستطيع - في اللغة الفرنسية - أن نعزو المعنى نفسه إلى كلمتي Poisson و Poison. ومربعات موندريان لابد أن تتصل ببعضها من المربعات بواسطة تشابهها في الشكل من ناحية، وبواسطة اختلافها بنسبها الخاصة وألوانها من ناحية ثانية، والسيارات الأمريكية «في محرك بوتور» لابد من النظر إليها بالطريقة نفسها باستمرار، ومع ذلك فلا بد من أن تختلف كل مرة بواسطة صنعها ولونها على السواء، وأحداث أسطورة أوديب (في تحليل ليفي شتراوس) لابد أن تكون متماثلة ومتباينة، وذلك لكي تكون كل هذه اللغات وكل هذه الأعمال مفهومة. إن عملية التشریح على هذا النحو تنتج وضعاً استهلالياً مشتتاً للصورة، ولكن وحدات البنية ليست فوضوية على الإطلاق، إذ قبل أن

تتوزع كل وحدة من هذه الوحدات وتثبت فى متصل الإنشاء فإنها تشكل مع مجموعتها الفعلية أو مخزونها كيانا عضويا Organism مفهوماً «متعلقاً»، خاضعا لمبدأ محرك يهيمن على أصغر اختلاف.

وما إن يضع الإنسان البنىوى الوحدات حتى يغدو واجبا عليه أن يكتشف فيها، أو يؤسس لها قواعد بعينها للترابط. وذلك هو نشاط التركيب الذى يلى نشاط الاستدعاء. إن نظام Syntax الفنون والخطاب متغير إلى أبعد حد كما نعرف، ولكن ما نكتشفه فى كل عمل ذى مسعى بنىوى هو خضوعه لضوابط منتظمة، شكليتها - المتهمة دون وجه حق - أقل أهمية من ثباتها. وما يحدث فى هذه المرحلة الثانية من نشاط الصورة هو نوع من المعركة ضد المصادفة. وذلك هو السبب فى أن لضوابط تكرار الوحدات قيمة حاسمة تقريبا، إذ بواسطة الترجيع المنتظم للوحدات وترابطاتها يبدو العمل مبنيا، أى محملاً بالمعنى. ويطلق علم اللغة على قواعد تجمع الوحدات اسما للتضام (الأشكال)، ومن المفيد أن نستعيد هذا المعنى الدقيق لكلمة منهكة، فالشكل - فيما يقال - هو ما يمنع تجاوز الوحدات من أن يبدو نتاجا خالصا للمصادفة، والعمل الفنى هو ما ينتزعه الإنسان من المصادفة. ولعل هذا ما يتيح لنا أن نفهم - من ناحية - السبب فى أن تلك الأعمال التى تسمى غير تصويرية «تجريدية» أعمال فنية من الدرجة الأولى، فالفكر الإنسانى لا يتأسس على تماثل النسخ أو النماذج وإنما على انتظام تجمع الوحدات، وأن نفهم - من ناحية ثانية - السبب فى أن هذه الأعمال نفسها تبدو عشوائية - تحديدا - ومن ثم بلا جدوى لهؤلاء الذين لا يدركون فيها أى شكل. لقد كان خروتشوف على خطأ بالقطع

عندما لم ير فى لوحة تجريدية سوى آثار ذيل حمار يخطب القماش. فقد كان يعرف بطريقته الخاصة على الأقل أن الفن قهر للمصادفة (لقد نسى ببساطة أنه لابد من تعلم كل قاعدة سواء أراد المرء استخدامها أو تفسيرها).

وعندما تتبنى الصورة على هذا النحو فإنها لا تنقل العالم كما وجدته. وهنا تكمن أهمية البنيوية، فهي تكشف - أولا - عن مقولة جديدة فى الموضوع، مقولة ليست واقعية أو عقلانية بل وظيفية، ومن ثم تتصل البنيوية بمركب علمى كامل تطور حول نظرية المعلومات وأبحاثها. يترتب على ذلك، وبوجه خاص، أن البنيوية تنير العملية الإنسانية الخالصة التى يمنح بها البشر المعنى إلى الأشياء. هل هذا جديد؟ نعم، إلى حد ما. مؤكداً أن العالم لم يكف عن البحث عن معنى ما هو معطى له وما ينتجه. ولكن الجديد هو طراز الفكر (أو "البويطيقا") الذى لا يحرص على البحث عن معان كاملة يعزوها إلى الموضوعات التى يكتشفها بقدر ما يحرص على معرفة الكيفية التى يكون بها المعنى ممكناً، وبأى ثمن و وسيلة. وأساساً، يمكن للمرء القول إن هدف البنيوية ليس الإنسان المزود بالمعانى بل الإنسان صانع المعانى، فليس مضمون المعانى هو الذى يستتد الأغراض الدلالية للإنسانية، بل الفعل الذى يتم به إنتاج هذه المعانى التاريخية القابلة للتغير. إن الإنسان صانع الدلالة *Homo significance* هو الإنسان الجديد البحث البنيوى.

لقد كان اليونانى القديم - فيما يقول هيجل - مندهشاً بالطبيعى، فأصغى إلى هذا الطبيعى باستمرار باحثاً عن معنى الجبال والينابيع

والغابات والعواصف، وأدرك فى النظام النباتى أو الكونى - دون أن يعرف ما تقصه عليه كل هذه الموضوعات - رعدة هائلة لمعنى منحها اسم الإله بان. وتغيرت الطبيعة بعد ذلك فأصبحت اجتماعية، وأصبح كل ما هو معطى للإنسان إنسانياً، بما فى ذلك الغابة والنهر الذى يعبره الإنسان فى ارتحاله. ولا يختلف الإنسان البنىوى عن اليونانى القديم حين يواجه هذه الطبيعة الاجتماعية التى ليست سوى الثقافة، فهو يصفى بدوره إلى الطبيعى فيها، ولكنه لا يدرك فيه معنى ثابتة نهائية «حققة» بل رعدة ماكينة هائلة، هى إنسانية تسعى بلا كلل إلى ابتداء معنى تفقد دونه صفتها الإنسانية. ولأن البنىوية ترى أن هذا الابتداء للمعنى أكثر أهمية من المعانى نفسها، ولأنها ترى أن الأعمال لا تنفصل عن وظيفة توظيفها، فإنها - البنىوية - تؤسس نفسها بوصفها نشاطاً، وتعزو ممارسة العمل والعمل نفسه إلى هوية مفردة، فالإنشاء المتتابع أو التحليل الذى يقوم به ليفى شتراوس لا يدخل فى باب الموضوعات إلا بوصفه موضوعاً مصنوعاً، وجوده الحاضر هو وجوده الماضى، فهو موضوع فى حالة صنع. إن المحلل أو الفنان يجددان المسار الذى تتخذه المعانى دون أن يكونا فى حاجة إلى تعيين المعنى نفسه. ووظيفتهما نوع من الكهانة إذا عدنا إلى مثال هيجل، فهما أشبه بالكاهن القديم الذى ينطق موضع المعنى دون أن يسميه. وما دام الأدب بوجه خاص نشاط كهانة، فإنه بمثابة تعقل ومساءلة، وكلام وصمت، وانشغال فى العالم بمسار المعنى الذى يعيد صنعه بالعالم، وانفصال عن معانى المصادفة التى يصوغها العالم. الأدب إجابة للإنسان الذى يستهلك الطبيعة، مع أنه دائماً سؤال للطبيعة. إنه إجابة تسأل وسؤال يجيب.

كيف، إذن، يتعامل الإنسان البنيوي مع اتهام عدم الواقعية الذي يُرمى به أحيانا؟ أليست هناك أشكال في العالم؟ أليست الأشكال مسؤولة؟ هل كانت الماركسية هي الثورة حقا عند برخت أم بالأحرى ما وصلت به هذه الماركسية - في المسرح - من تبديل لمراكز الإضاءة وإهراء متعمد للآراء؟ إن البنيوية لا تسحب التاريخ من العالم. إنها تسعى إلى أن تصل بالتاريخ الأشكال وليس المضامين فحسب (فقد حدث ذلك ألف مرة) والمتعقل وليس المادي، والجمالي وليس الأيديولوجي. وتحديدا؛ لأن كل تفكير حول المتعقل تاريخيا هو إسهام في التعقل، فإن الإنسان البنيوي لا يشغل نفسه بالخلود. إنه يعرف أن البنيوية - بدورها - شكل من أشكال العالم التي تتغير مع تغير العالم. ويعرف أنه عندما يمارس حقه (وليس حقيقته) في استخدام قدرته على أن يتكلم اللغات القديمة للعالم بطريقة جديدة، فحسبه أن لغة جديدة تبرز من التاريخ، لغة جديدة تتكلمه كي ينجز مهمته.

## ما بعد البنيوية

- رولان بارت : موت المؤلف

- جاك سريدا : البنية ، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية





## موت المؤلف (\*)

رولان بارت

يكتب بلزاك الجملة التالية، في قصته ساراسين، واصفا مخنثاً  
يتكرر في هيئة امرأة:

«كان المرأة نفسها، بمخاوفها المفاجئة  
وأهوائها النزقة، وهواجسها الغريزية،  
وجراتها الطائشة، وجلبتها وحساسيتها  
الليذبة».

من الذى يتكلم على هذا النحو؟ أهو بطل القصة المصمم على  
تجاهل المخنث المتخفى وراء المرأة؟ أم بلزاك الفرد الذى زودته تجربته  
الشخصية بفلسفة عن المرأة؟ أم بلزاك المؤلف الذى يعلن أفكارا «أدبية»  
عن الأنوثة؟ أم الحكمة الكونية؟ أم علم النفس الرومانسى؟ إننا لن نعرف  
أبدا، لسبب وجيه هو أن الكتابة تدمير لكل صوت ولكل نقطة أصل،  
فالكتابة هي هذا المكان المحايد المركب المعتم الذى تضيق فيه ذواتنا،  
المكان السالب الذى تضيق فيه هويتنا، بدءا بهوية الجسد الذى يكتب.

(\*) هذه ترجمة بحث:

"The Death of the Author", by Roland Barthes

وهو مأخوذ من كتاب :

"The Rustle of Language", translated by Richard Howard,  
Basil Blackwell, 1984.

ولا شك أن الوضع كان دائماً على هذه الحال، فما إن نقص حقيقة من الحقائق، بعيداً عن التأثير المباشر فى الواقع، أى التأثير اللازم الذى لا يتعدى إلى أية وظيفة سوى ممارسة الرمز نفسه فحسب، حتى يقع هذا الانفصال، ويفقد الصوت أصله، ويلج المؤلف موته، وتبدأ الكتابة. ولكن الإحساس بهذه الظاهرة يتنوع بتنوع المجتمعات، ففى المجتمعات الإثنوغرافية لا تقع مسئولية القص على شخص بل وسيط، شامان أو راوية، يمكن الإعجاب بما يقوم به من «أداء» - أى بإتقانه للشفرة القصية - ولكن ليس قط بما ينطوى عليه من (عبقرية). إن المؤلف شخصية أنتجها مجتمعنا الغربى حديثاً، عندما تجاوز العصور الوسطى مع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة العقلانية الفرنسية والإيمان الشخصى لحركة الإصلاح الدينى، وما أدى إليه ذلك من اكتشاف أهمية الفرد أو «الشخص الإنسانى» كما يؤثر القول. ومن المنطقى - والأمر كذلك - أن تكون النزعة الوضعية، خلاصة الرأس مالية وذروتها، هى التى عزت الأهمية العظمى إلى «شخص» المؤلف. وما زال المؤلف يهيمن على تواريخ الأدب، وسير الكُتَّاب، والمقابلات، والمجلات، بل على وعى الأدباء الذين يحرصون على التوحيد بين أشخاصهم وعلمهم بواسطة اليوميات والمذكرات. وترتكز صورة الأدب الموجودة فى الثقافة العامة ارتكازاً طاغياً على المؤلف، شخصه وحياته، نوقه وعاطفته، فى حين لا يزال النقد يقوم فى أغلبه على القول بأن عمل بودلير هو نتيجة فشل بودلير الإنسان، وعمل فان جوخ نتيجة جنونه، وعمل تشايكوفسكى نتيجة خطاياهم. ويتم تفسير أى عمل من الأعمال من خلال الرجل أو

المرأة التى أنتجت هذا العمل، كما لو كان العمل دائماً صوت شخص فرد، هو المؤلف الذى يقضى إلينا بدخيلة نفسه، بواسطة تمثيل كنانى شفاف نوعاً.

ورغم أن تحكم المؤلف لا يزال قويا (لم يفعل النقد الجديد فى الغالب شيئا أكثر من تأكيد هذا التحكم) فمن البديهي أن بعض الكتاب قد حاول كسر هذا التحكم منذ وقت طويل. وكان مالارميه - فى فرنسا - أول من رأى وتنبأ بضرورة إحلال اللغة نفسها محل الشخص الذى كان إلى هذا الحين يعد مالكا لها، فاللغة فيما يراها مالارميه - وفيما أراها أيضا - هى التى تتكلم وليس المؤلف. إن الكتابة هى الوصول - عن طريق نزعة لا شخصية ابتداء (لا يجوز الخلط بينها قط والموضوعية المجبة للرواية الواقعية) - إلى نقطة ليس فيها سوى اللغة التى تقوم وحدها بالعمل و «الأداء» وليس «أنا». وتقوم كل نظرية مالارميه الأدبية على طمس المؤلف لصالح الكتابة (التي تستعيد - كما سنرى - مكانة القارئ). ولقد قام فاليرى الذى كانت تثقل عليه نظرية الأنا - بتعديل نظرة مالارميه، ولكنه لم يكف عن الشك فى فكرة المؤلف والسخرية منه، بسبب ميله الكلاسي الذى عاد به إلى دروس البلاغة، فأكد الطبيعة اللغوية لنشاطه كما لو كانت هذه الطبيعة اعتبارية، وانحاز إلى الوضع اللغوى الأساسى للأدب فى أعماله النظرية، على نحو غدا معه أى لجوء إلى الجوانب الدأخلية للكاتب مجرد خرافة. وحتى بروس، رغم الخاصية النفسية الواضحة لما يُسمى تحليلاته، كان منشغلا انشغالا ظاهرا بمهمة التعقيم البالغ على العلاقة بين الكاتب وشخصياته، وذلك

بدقة مفرطة. ولقد أعطى الكتابة الحديثة ملحمتها عندما لم يجعل من الراوى ذاك الذى رأى أو شعر أو حتى الذى يكتب، بل الذى سوف يكتب (الشاب فى الرواية - ولكن كم عمره؟ ومن هو فى الحقيقة؟- يريد أن يكتب غير أنه لا يستطيع، وتنتهى الرواية عندما تصبح الكتابة ممكنة أخيراً). وبدل أن يضع بروسست حياته فى روايته، كما يقال غالباً، فإنه قام بانقلاب جذرى، فجعل من حياته نفسها عملاً كان كتابه نموذجاً له، على نحو لا يحاكي معه شارلوس مونتسكيو بل يغدو مونتسكيو - فى واقعه التاريخي - جزئية ثانوية نابعة من شارلوس. وأخيراً، لكى لا نتباعد عن الفترة السابقة على الحادثة، فإن السريالية قد أسهمت فى إزاحة صفة القداسة عن صورة المؤلف بالتشجيع الدائم على الإحباط المفاجئ للتوقعات الخاصة بالمعنى («الصدمة» السريالية المشهورة) وبالثقة فى اليد التى تكتب بأسرع مما يدرك به الرأس (الكتابة الآلية) ويقبول مبدأ تجربة الكتابة المتعددة الكتاب، ذلك كله على الرغم من أن السريالية لم تستطع منح اللغة منزلة عليا (من حيث كون اللغة نسقا، ومن حيث كون هدف الحركة هو التدمير المباشر للشفرات على نحو رومانسى وهمي؛ لأن الشفرات لا يمكن تدميرها بل كشفها). وإذا تركنا الأدب (ولم يعد هناك محل لهذه التمييزات بالفعل) وجدنا أن علم اللغة قد أتاح أداة تحليلية قيمة لتدمير المؤلف، وذلك بإظهار أن التلفظ كله عملية فارغة، تؤدي وظيفتها على أتم وجه دون حاجة إلى ملئها بأشخاص المتحدثين. إن المؤلف - من وجهة نظر علم اللغة - ليس أكثر من حالة تكتب مثلما (أنا) ليست أكثر من حالة لقول (أنا). فاللغة تعرف

«الفاعل» وليس «الشخص»، وهذا الفاعل- الذى يبقى فارغا خارج عملية التلطف التى تحدده- يكفى لكى «تتماسك»، اللغة أى لكى تستنفد.

إن إزاحة المؤلف (ويمكن للمرء أن يتحدث هنا مع برخت عن تباعد حقيقى يستدق معه المؤلف كتمثال صغير فى نهاية خشبة المسرح الأدبى) ليست مجرد حقيقة تاريخية أو فعل من أفعال الكتابة. إنها إزاحة تحول النص الحديث تماما (بعبارة أخرى، أصبح النص يصنع ليقرأ على نحو يغيب معه المؤلف على كل المستويات) وتغيّر بعده الزمنى. لقد كان الإيمان بالمؤلف يدفع إلى النظر إليه على أنه الماضى بالنسبة إلى كتابه، بحيث يقف الكتاب والمؤلف أليا على خط واحد منقسم إلى قبل وبعد، فنفكر فى المؤلف من حيث إنه يغذى الكتاب، أى يوجد قبله، ويفكر ويعانى ويعيش من أجله، فى علاقة سابق بلاحق أشبه بعلاقة الأب بابنه. وعلى النقيض من ذلك تماما، فإن الكاتب النقاش (أو الناسخ) الحديث يولد تلقائيا مع النص، ولا يتميز بأى وجود سابق على وجود الكتابة، وليس ذاتا يحمل عليها الكتاب، ولا زماناً سوى زمن التلطف، وكل نص مكتوب أبدا هنا والآن. ويترتب على ذلك أن الكتابة لم تعد تشير إلى عملية تسجيل، أو تبوين، أو تمثيل، أو «تصوير» (كما يقول القدماء) بل تشير تحديدا إلى ما يطلق عليه اللغويون - متابعين فلاسفة اللغة فى أكسفورد - «الأداء»، وهو صيغة لفظية نادرة (تلازم ضمير المتكلم و زمن المضارعة) لا يكون للفظ معها مضمون آخر (أو يحتوى قضية أخرى) سوى الحدث الملفوظ به، مثل قول الملوك: أعلن. وقول الشعراء القدماى: أنشد. إن الكاتب الحديث - بعد أن قام بدفن المؤلف - ما عاد

يستطيع الإيمان بالنظرة البائسة لأسلافه، تلك النظرة التي ترى أن يده أبطأ جدا من فكره أو عاطفته، وأن عليه - من ثم - تأكيد هذا الإبطاء والعمل على «الصقل» اللامتناهي لشكل عمله، جاعلا من ذلك قانونا للضرورة، فالأمر على النقيض من ذلك فيما يراه الكاتب الحديث. إن يده المفصولة عن أى صوت، التي توجهها الإيماء الخالصة للكتابة (وليس التعبير)، (هذه اليد) تنقش مجالا لا أصل له، أو على الأقل لا أصل له سوى اللغة نفسها، اللغة التي لا تكف عن الشك فى كل الأصول.

نحن نعرف الآن أن النص ليس خطأ من الكلمات يطلق معنى «لاهوتيا» واحدا («رسالة» للمؤلف - الإله) بل مكانا متعدد الأبعاد، متمزج وتصطدم فيه كتابات متباينة لا أصالة لأية كتابة منها، فالنص نسيج من الاقتباسات الواردة من مراكز ثقافية لا تحصى، والكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي إيماء سابقة عليه دائما وليست أصلية قط، شأنه فى ذلك شأن بوفار وبيكوش هذين الناسخين الخالدين، الجليلين والهازلين فى أن، اللذين تحدد سخريتهما العميقة حقيقة الكتابة. وتكمن القوة الوحيدة للكاتب فى مزج الكتابات، ومواجهة بعضها ببعض الآخر، بطريقة لا يعول فيها على واحدة منها. وإذا كان يرغب فى التعبير عن نفسه فعليه أن يعرف - على الأقل - أن «الشيء» الداخلى الذى يفكر فى «ترجمته» ليس سوى معجم مكتمل جاهز من قبل، معجم لا تشرح كلماته سوى كلمات أخرى، إلى ما لا نهاية، تماما كما حدث لدى كوينسى فى شبابه. لقد كان يتقن اللغة اليونانية، لكنه اضطر - لكى يترجم الأفكار والصور الحديثة تماما إلى هذه اللغة الميتة - إلى أن

«يخلق لنفسه معجما لا ينضب» أوسع وأعقد مما ينتجها الجلد المعتاد على الموضوعات «التيما» الأدبية الخالصة، فيما يقول بودلير (فى «الجنان الزائفة»).

إن الكاتب الذى أعقب المؤلف لم يعد يحمل فى داخله عواطف أو نزوات أو مشاعر أو انطباعات، بل هذا المعجم الهائل الذى يمتح منه كتابة لا تعرف لنفسها حدا، فالحياة لا تفعل شيئا أكثر من محاكاة الكتاب، أما الكتاب نفسه فهو ليس سوى نسيج من العلامات، محاكاة ضائعة تتأجل إلى ما لا نهاية.

وما إن يستبعد المؤلف حتى يغدو الزعم بك شفرة النص زعما لا طائل وراءه، فإن تعطى النص مؤلفا معناه فرض حد على هذا النص وتجهيزه بمدلول نهائى، وإغلاق الكتابة. وذلك فهم يوافق هوى النقد تماما، إذ يستأثر النقد- عندئذ- بأهمية اكتشاف المؤلف (أو أقانيمه: المجتمع والتاريخ والنفوس والحرية) تحت العمل، وعندما يتم العثور على المؤلف يتم «تفسيره»، ويتحقق النصر للناقد. ومن ثم، فلا غرابة فى أن هيمنة المؤلف - تاريخيا - كانت هيمنة للناقد، وأن النقد (حتى الجديد) يتقوض اليوم مع المؤلف. إن كل شيء ينحل فى تعددية الكتابة، وليس ما تنفض مغالقه، فالبنية التى يمكن تعقبها «تنسل» (مثل خيط فى جورب) فى كل نقطة وعلى كل مستوى، دون أن يكون تحتها شيء. ومكان الكتابة للارتحال وليس للتنقيب، فالكتابة لا تكف عن وضع معنى لكى لا تكف عن تبخيره وإطلاق سراحه. وبهذه الطريقة تحديدا فإن الأدب (ومن الأفضل أن نقول الكتابة من الآن) - عندما يرفض أن يعزو «سرا» أو

معنى مطلقاً إلى النص (وإلى العالم من حيث هو نص) يطلق عنان ما يمكن أن نسميه نشاطاً مضاداً للاهوت، وهو نشاط ثوري بحق؛ لأن رفض تثبيت المعنى - فى النهاية - رفض للأرباب وأقانيمها، العقل والعلم والقانون.

ولنعد إلى جملة بلزك، إنه ما من أحد أو «شخص» يقولها: إن مصدرها وصوتها ليس هو المكان الحق للكتابة بل القراءة. وهناك مثال آخر - محدد تماماً - يوضح ذلك، فقد أكد البحث الحديث (ج.ب. فرنان) الطبيعة الغامضة المكونة للمأساة اليونانية، إن نصوصها منسوجة من كلمات مزبوجة المعانى، بحيث لا تفهم كل شخصية إلا جانباً واحداً فحسب (هذا الالتباس الأبدى هو «المأساوى» على وجه التحديد) ولكن هناك من يفهم كل كلمة فى ازدواجها، ومن يسمع صمم الشخصيات المتكلمة أمامه. هذا الكائن هو القارئ على وجه التحديد (أو المستمع فى هذه الحالة). وهكذا يتكشف الوجود الكامل للكتابة. نص مصنوع من كتابات متعددة، مأخوذة من ثقافات عدة، تشترك فى علاقات حوار متبادلة، فيحاكى بعضها البعض وينقض بعضها البعض. ولكن هناك مكاناً واحداً يتركز فيه هذا التعدد. هذا المكان هو القارئ وليس المؤلف كما قيل من قبل. إن القارئ هو المكان الذى تنتقش فيه كل الاقتباسات التى تصنع الكتابة دون أن يضيع اقتباس واحد منها، فوحدة النص لا تكمن فى محطة انطلاقه بل فى محطة وصوله. ومع ذلك فإن محطة الوصول لا يمكن أن تكون شخصية، فالقارئ بلا تاريخ أو سيرة أو نفسية، ليس سوى كائن ما يجمع فى حقل واحد كل الآثار التى يتكون منها النص المكتوب. وذلك هو مبرر



السخرية من إدانة النقد الكلاسيكى للكتابة الحديثة باسم نزعة إنسانية تدعى الدفاع عن حقوق القارئ، فهذا النقد لم يظهر أى اهتمام بالقارئ، وجعل من الكاتب الشخص الوحيد فى الأدب. ونحن اليوم لم تعد تنطلى علينا الاتهامات المتوقعة المغالطة التى تدافع عن ما تهمله وتتجاهله نفسه، لتخمد أو تدمره، فنحن نعرف أنه من الضرورى الإطاحة بالأسطورة لنمنح الكتابة مستقبلها. إن ميلاد القارئ لابد أن يكون على حساب موت المؤلف.



## البنية، العلامة، اللعب

### فى خطاب العلوم الإنسانية<sup>(١)</sup>

جاءك دريدا

#### تقديم الترجمة :

هناك بحثان، ألقى كل منهما فى مؤتمر، كان لهما أثر حاسم  
فى مجرى الدراسة البنيوية فى العلوم الإنسانية والاجتماعية  
بوجه عام، وفى مجال الدرس الأدبى بوجه خاص.

البحث الأول بعنوان «علم اللغة والشعرية» *Linguistics and Poetics* ألقاه رومان ياكوبسون *Roman Jakobson* عام  
١٩٥٨ فى مؤتمر عن «الأسلوب فى اللغة» حضره باحثون فى  
علوم النفس واللغة والنقد الأدبى. وقد ألقى ياكوبسون البيان

---

(١) هذه ترجمة بحث:

“Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” by  
Jacques Derrida.

وهو مأخوذة من كتاب:

“Structuralist Controversy, the Language of Criticism and the Sciences of Man,” edited by Richard Macksey and Eugenio donats, published by The Johns Hopkins University Press, London 1972.

وقد راجعت الترجمة على الأصل الفرنسى البكتورة مدى وصفى، وعدلت فى  
الصياغة العربية بما يوافق الأصل الفرنسى الذى اعتمدته. (الترجم).

الختامى للغويين، فى مقابل البيان الختامى الذى ألقاه رينيه ويليك  
Rene Wellek عن نقاد الألب. وكان البيانان بمثابة صدام لاف  
بين المناهج التى كان عليها الدفاع عن وجودها، وصياغة  
مرافعتها الأخيرة، على لسان رينيه ويليك، والمنهج البنىوى  
الصاعد الذى بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية فى الولايات  
المتحدة مبشراً بوعده جديد، والذى تبلور فى شخص ياكوبسون  
الذى كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن وافته  
ال لحظة التاريخية الحاسمة التى جعلته قطبا (نجما) عالميا من  
أقطاب هذا المنهج رائدا له، ومبشرا بشعرية لغوية جديدة، تجعل  
من عالم اللغة البنىوى ناقدا بالضرورة، وتجعل من الناقد لغويا  
بنىويا لا محالة. وكان البيان الختامى لياكوبسون بحته الشهير  
عن «علم اللغة والشعرية» الذى يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط  
التحول الحاسمة صوب البنىوية. ولقد تردد صدى بحث  
ياكوبسون فى كل مجال، وأصبح هذا البحث- البيان الختامى-  
فى هذا المؤتمر، بيانا افتتاحيا. فى حين تحول البيان الختامى  
لرينيه ويليك إلى بيان ختامى بالفعل.

وكان ذلك فى سياق السنوات المتدافعة التى بدأها ليفى  
شتراوس الذى تأثر بياكوبسون (١٩١٦-١٩٨٢) وحضر  
ترويسه فى نيويورك، وتعلم على يديه البنىوية بوصفها منهجا  
بنىويا على النموذج اللغوى (الفونيمى- الصوتى بوجه خاص)  
فى تحليل الظواهر، وذلك حين كان ليفى شتراوس يعمل فى  
المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى فى نيويورك، مع نهاية الحرب

العالمية الثانية. وهو التأثر الذي كان وراء مقاله الرائد عن «التحليل البنوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا» المنشور في مجلة الدائرة اللغوية لنيويورك *Journal of the Linguistic Circle of New York* في العدد الثاني من السنة الأولى عام ١٩٤٥، وهو المقال نفسه الذي أصبح الفصل الثاني من كتاب (الأنثروبولوجيا البنوية) الذي صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨، أي في السنة نفسها التي ألقى فيها رومان ياكوبسون بحثه الذي أشير إليه. وكان ذلك، بالمثل، في سياق السنوات التي شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه (درجة صفر الكتابة ١٩٥٣) ولاكان الذي نشر (وظيفة ومجال الكلام في التحليل النفسي) في العام نفسه، والتي شهدت بعد ذلك انطلاقة ليقي شتراوس واتساع تأثيره، حين نشر (المدارات الحزينة ١٩٥٥) و(أسطوريات ١٩٥٧). وفي العام اللاحق على صدور (أسطوريات)، انعقد المؤتمر الذي ألقى فيه ياكوبسون بحثه الحاسم أو بيانه الختامي عن «علم اللغة والشعرية» (١٩٥٨). وقد أكمل هذا البيان القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة، وتحول إلى إطار مرجعي وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنوية التي أخذت تتلاحق في الدراسات الأدبية واللغوية وغير الأدبية واللغوية على السواء.

وبقدر ما كان بحث ياكوبسون إيداناً بالانتشار الكاسح للبنوية في الولايات المتحدة الأمريكية، والقارة الأوروبية على السواء، كان بحث بريدا «البنية، والعلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية» علامة مناقضة على ظهور بداية الشك في

البنائية من داخلها، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات، ونقض ما ينطوى عليه التسليم بأقانيم البنية وحيدة المركز وأقانيم المنشأ والأصل والعلّة والغاية. وقد ألقى بريدا بحثه فى أكتوبر عام ١٩٦٦ فى مؤتمر آخر فى الولايات المتحدة، أقامه مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز *Johns Hopkins* بعنوان «لغات النقد وعلوم الإنسان»، أى بعد ثمانى سنوات تقريبا من المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه.

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كل من ياكوبسون وبريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبى وغيره من علوم الإنسان. ولذلك كان الحاضرون فى كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبى... إلخ. وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة، من منظور بينى، يجاوز المجال المعرفى المحدد إلى غيره من المجالات، فيصل كل مجال بغيره، فى علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث فى علوم الإنسان.

وقد حضر إلى جانب جاك بريدا *Jacques Derrida* فى مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تزفيتان توبوروف *Tzvetan Todorov* و رولان بارت *Roland Barthes* ولوسيان جولدمان *Lucien Goldmann* وأضرابهم. ولكن كان هؤلاء جميعاً من أصحاب الأصوات التى غدت مألوفة فى المشهد النقدي الذى صاغته البنيوية، وتولد عن الجدل حولها. أما بريدا، فكان «حدث» المؤتمر الذى خلف تأثيراً حاسماً بواسطة بحثه

الإشكالي، الذى يستهل تحولا حاسما عن البنيوية التقليدية، ويؤسس لتوجه جذرى صوب ما سمي «التفكيكية». وكان ذلك فى زمن مغاير، فقد ألقى دريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب فى فرنسا، تلك الثورة التى كانت دافعا من الدوافع التى أننت بمغيب البنيوية فى موطنها الفرنسى. وبعد أن أخذت تتكشف بعض أوهام البنيوية عن «الشعرية» و «الأدبية» والأنساق الكلية الثابتة، واتسعت الدوائر التى خلفها بحث دريدا مع الأثر الموازى الذى خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر، تحديدا عام ١٩٦٧ الذى صدر فيه كتاب (الصوت والظاهرة - *Voix et le Phénomène*) عن فلسفة هوسرل الظاهراتية، (وفى علم الكتابة - *De la Gramma- tologie*) (\*) الذى يتولى تدمير «نزعة مركزية الصوت» ويؤكد معنى الكتابة من حيث هى «نقش» مكتوب، تنطوى سياقاته على اختلافات مرجأة. فالجراماطولوجيا هى دراسة العلامات المكتوبة (من الجراما *Gramma* اليونانية التى تعنى المكتوب أو المنقوش أو المسجل) وليست دراسة القواعد النحوية (أو الأجرومية) كما توهم بعض الدارسين العرب. وهناك أخيراً كتابه عن (الكتابة والاختلاف) *L'Écriture et La différence* الذى تضمن البحث الذى ألقى فى جامعة جونز هوبكنز «البنية، العلامة، اللعب، فى خطاب العلوم الإنسانية» بعد تنقيحات افترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث فى المؤتمر. ولم ينشر دريدا المناقشات التى دارت حول بحثه، واكتفى- فيما يبدو- بأن البحث فى سبيله

---

(\*) قام أنور مغيث ومنى طلبة بترجمة هذا الكتاب ضمن المشروع القومى للترجمة. (المترجم)

إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر  
التي صدرت فعلا عام ١٩٧٠ بعنوان «المنظرة البنوية، لغات  
النقد وعلوم الإنسان» (The Structuralist Controversy, The  
Language of Criticism and The Sciences of Man) عن  
جامعة جونز هوبكنز.

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنوي كان بحث  
دريدا علامة على بداية الانحسار البنوي، ومن ثم بداية التحول  
عن أحلام «البنوية» التي تنطوي على «مركزية اللوجوس»  
والدخول في عالم العلامة الحائمة التي لا مركز لبنيتها، وعلم  
«التفكيك» الذي يضع كل شيء موضع المساطة التي لا تؤمن  
بغائية المركز الأحادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر.  
وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة في أعلى علاقات  
التراتب بين علوم الإنسان، فإن بحث دريدا يستبدل بعلم اللغة  
الفلسفة، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجاوب فيها أصدااء شوبنهاور  
وهيدجر وغيرهما. وإذا كانت «الشعرية» هي حلم ياكوبسون الذي  
يبشّر به بحثه، بوصفها علم المستقبل، فإن النموذج الجديد  
للفلسفة التي تتضافر ودراسة الأدب وتحليل الخطاب بوجه عام،  
في عالم الاختلاف المرجأ، هي حلم دريدا الذي أخذ يسقط أو هام  
مركزية اللوجوس.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ دريدا من كتابات ليفي  
شتراوس مادة يستدل بها على أفكاره الجديدة عن «التفكيك» De-



construction، وأن يتولى تفكيك أفكار ليقي شتراوس ونقض الأصول المحركة لها. فالصلة بين ياكوبسون وليقي شتراوس وثيقة، في دائرة الإيمان بأقانيم الأنساق المغلفة للبنىوية. وقد درس ليقي شتراوس على ياكوبسون في الولايات المتحدة التي هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا، وأفاد من محاضرات ياكوبسون في «علم الأصوات»، وكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل أستاذه الذي نقل عنه «النموذج الصوتي» الذي تحول إلى أداة إجرائية في منهج تحليل الأساطير، منذ منتصف الأربعينيات، ومنذ أن بدأ ليقي شتراوس في الإعلان عن تأثيره بالنموذج اللغوي الذي استلهه دي سوسير، ووصل إلى أقصى انضباطه في الدراسات الصوتية عند ترويتسكوي صديق ياكوبسون القديم. وأكد أقول إن هذا الاختيار لتلميذ ياكوبسون اختيار متعمد، أراد به كريدا أن «يفك» عمْد، النظام البنيوي وينقضه، عند واحد من أبرز أعلامه الذين تربطهم بياكوبسون (القطب الأكبر للبنىوية في الولايات المتحدة) علاقة وثيقة، هي علاقة التلميذ البكر بالأستاذ الرمز.

ولم يكن من الغريب - والأمر كذلك - أن يتعدّل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات كريدا المتلاحقة، في أعقاب هذا المؤتمر، فتتخذ هذه الكتابات سمت القوة المحررة - وتقدم مجموعة جديدة من الإستراتيجيات الجديدة التي لا تضع الناقد عند موطن قدم الفيلسوف، بل تضعه موضع النّد (بل موضع المنافس، كما يقول كريستوفر نوريس) في

علاقة معقدة، علاقة تنفتح فيها الفلسفة على المسألة البلاغية، أو التفكير، وتنفتح المسألة البلاغية على أطراح المركز الذى أصبح شعار تيار جديد.

هكذا برزت أسماء بول دي مان، وجيغرى هارتمان، وج. هيلز ميلر، وكريستوفر نوريس، وبربارا جونسون، وأخذنا نسمع عن كتب من مثل (العمى والبصيرة) و(مقاومة النظرية) و(الاختلاف النقدي). وكما نظر دريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلا نقديا ابتداءً، موضوعه مسألة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء، وهدفه التخلص عن أى إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعى بآلف لام العهد، نظر هؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدي بوصفه مسألة لا تكف عن الفاعلية، وأطراحا مستمرا لمقولة المركز الثابت أو عبادته، وكشفا متصلا عن الاختلاف النقدي الذى يتضافر فيه العمى والبصيرة.

وكما تحولت بنىوية ليفى شتراوس إلى نظام مغلق لا يفلح فى التحرر من عقدة المركز، منذ أن اتسعت الدوائر التى ترتبت على إلقاء بحث دريدا، وكتابات اللاحقة، اتخذت بنىوية ياكوبسون الصفة نفسها وانداحت فى التيارات المتدافعة للاختلاف النقدي.

وليس من الضرورى تلخيص ما جاء فى بحث دريدا الذى نقدم ترجمته، بعد هذه المقدمة، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصيدوا لهذا البحث وناقشوه، وبينهم من أزر دريدا وتلقى بحثه على نحو ما تتلقى البشارة، وبينهم من هاجمه ساخرا ومتهمًا

إياه بالرجعية؟! وكان أول المناقشين جان إيبوليت *Jean Hyp-*  
*polite*، أحد شراح هيجل الكبار وصاحب (المنطق والوجود)  
 و(هيجل والفكرة الحديثة)؛ وأستاذ بريدا فى مطلع الخمسينيات،  
 وكان نقاشه راقيا رقى الأستاذ الفرخ بإنجاز تلميذ عمل تحت  
 إشرافه. أما ثانى المناقشين، فكان ريتشارد ماكسى *Richard*  
*Macksey*، مدير مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز  
 هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر. وجاء بعده شارل مورازى *Charles*  
*Moraz* المؤرخ الفرنسى، صاحب كتب (مقدمة إلى التاريخ  
 الاقتصادى) و(انتصار الطبقات الوسطى فى القرن التاسع  
 عشر) و(منطق التاريخ). ويعدّه جاء لوسيان جولدمان *Lucien*  
*Goldmann* النقيض الفكرى لبريدا، وهو الذى تنتسب إليه  
 البنيوية التوليدية أو ينتسب إليها، صاحب كتب (العلوم الإنسانية  
 والفلسفة) و(الإله الخفى) و(من أجل نظرية لسوسىولوجية  
 الرواية) و(الأدب والمجتمع) و(علم اجتماع الأدب) و(الماركسية  
 والعلوم الإنسانية). ويتدخل يان كوت *Jan Kott* من جامعة  
 وارسو بالتعقيب، ليخفف الأثر السلبي الذى تركه تعقيب  
 جولدمان، ويأتى التعقيب الأخير من سيرجى دوبروفسكى *Serge*  
*Dobrovsky* مؤلف الكتاب الشهير (لماذا النقد الجديد؟) الذى  
 صدر فى العام نفسه الذى انعقد فيه المؤتمر.

والواقع أن النقاش الذى دار حول البحث لا يقل أهمية عن  
 البحث نفسه، فكلاهما يكمل الآخر، ويفتح أفقا جديدا، لا يمكن  
 أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معاً موضع المسألة

التي لابد أن تتولد فيها أثناء القراءة، ليس من مركز واحد، بل من مراكز متصارعة تحررنا من نزعة أحادية المركز.

\* \* \*

## البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية

ربما وقع شيء في تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه «حدثاً»، إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعى العديد من المعانى، وظيفاً الفكر البنوي أو البنائي تحديداً اختزالها أو التشكيك فيها. ولكن دعونى، مع ذلك، أستخدم مصطلح «حدث» استخداماً حذراً، كما لو كان موضوعاً بين علامتى تنصيص. ما هذا الحدث إذن؟ إنه الشيء الذى يتخذ الشكل الخارجى لانقطاع أو تضعيف.

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة «بنية» نفسها قديمان قدم النظام المعرفى *epistème* أى قدم العلم الغربى والفلسفة الغربية، وأن جنورهما تضرب فى أعماق تربة اللغة العادية، حيث يندفع النظام المعرفى (الإبستيميا) فى أعماق هذه اللغة ليجمعهما معاً، جاعلا منهما جزءاً منه فى إحلال استعارى، ومع ذلك فالى وقت هذا الحدث الذى أرغب فى رصده وتحديده، فإن البنية، أو - بالأخرى - بنائية البنية ظلت تختزل وتحيد دائماً، مع أنها كانت فعالة دوماً، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزاً ونسبتها دائماً إلى نقطة

حضور، إلى أصل ثابت. ولم تكن وظيفة هذا المركز هي مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها؛ فالمرء لا يستطيع في الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة. ولكن كان من شأنها، أساساً، العمل على أن يكون المبدأ المنظم للبنية هو الذى يحد ما يمكن أن نسميه اللعب. ومما لا شك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلى. وإلى يومنا هذا، فإن بنية بلا أى مركز تمثل اللامتصور ذاته.

ورغم ذلك، فإن المركز يخلق بالمثل اللعب الذى يفتتحه وينسره. إن المركز، من حيث هو مركز، هو النقطة التى لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات ممكناً، فمن غير المسموح به فى المركز تبديل أو تحويل العناصر (التي يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلقة داخل بنية). على الأقل، ظل هذا التبديل ممنوعاً دائماً (وأنا أستخدم هذه الكلمة متعمداً). هكذا تواصل التفكير فى أن المركز، الذى هو متفرد بحكم تعريفه، يؤسس فى بنية نفس ما يحكمها بينما يفلت من البنائية. هذا هو السبب فى أن الفكر التقليدى المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز، على نحو يتضمن مفارقة، هو داخل البنية وخارجها. إن المركز فى وسط الوحدة الشاملة **Totality**. ومع ذلك، وحيث إنه لا ينتمى إلى الوحدة الشاملة (فهو ليس جزءاً منها)، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها، فالمركز ليس هو المركز. إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفى **epistème**، من حيث هو فلسفة أو علم. وكالعادة، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة، فمفهوم البنية ذات

المركز هو، فى الحقيقة، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية، ويتأسس على ثبات أساسى ويقين يعاد تأكيده، يقين هو ذاته أبعد من منال اللعب. ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين، فالقلق دائماً نتيجة طراز بعينه من التورط فى اللعبة، الوقوع فى شراك اللعبة، كما لو كنا منذ البداية هدفاً فى اللعبة، من منطلق ما سمي بالمركز لهذا السبب (والذى بسبب أنه يمكن أن يكون فى الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب، باليسر نفسه الذى أطلق عليه الأصل *arché* والغاية *te-los*) فإن التكرارات والاستبدالات والتحويلات والتبدلات تؤخذ دائماً فى سياق تاريخ معنى *Sense* - أى فى سياق تاريخى محض - يمكن لأصله أن يتكشف دائماً أو يمكن لغايته أن تستبق فى شكل حضور. وهذا هو السبب فى أن المرء يمكنه القول إن حركة أى حفريات (أركيولوجيا)، أو أى أخريات (إسكاتولوجيا) هى حركة مشاركة فى هذا الاختزال لبنائية البنية، وأنها حركة تحاول أن تفكر فى البنية دائماً على أساس من حضور كامل وخارج اللعب. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كل تاريخ مفهوم البنية، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه، يجب أن نفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز، وسلسلة متصلة من حتميات المركز، إذ يتلقى المركز، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم، أشكالاً مختلفة أو أسماء. وتاريخ الميتافيزيقا مثل تاريخ الغرب، هو تاريخ هذه الاستعارات والكتابات المختلفة. إن منشأه - لو غفرتم لى قلة توضيحي وإيجازى المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى - هو حتمية الوجود بوصفه حضوراً بكل معانى هذه الكلمة. ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى ترتبط بالأسس، أو المبادئ، أو المركز،

تظل دائما تشير إلى حضور ثابت، المثال *eidos*، والأصل *arché*، والغاية *telos*، والطاقة *energela*، والمقوّم *ousia* (الماهية *essence*، والوجود *existence* والجوهر *substance*، والموضوع الذى يحمل عليه *(subject)*، والتجلى *alethela*، والعلو، والوعى أو الضمير، والإله، والإنسان... إلخ. إن الحدث الذى أسميه انقطاعا، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية، أى عندما بدأ التفكير يتكرر، وهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرر بكل معانى الكلمة. ومنذ ذلك الحين، أصبح من الضروري التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة المركز فى تأسيس البنية، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالاتها وبدائلها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط، الذى كان يُنقل دائما خارج نفسه فى بديل له. والبديل لا يحل محل أى شىء يسبقه فى الحضور. منذ ذلك الحين ربما كان من الضروري البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز، وأن المركز لا يمكن تصويره فى شكل كائن موجود، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة، نوع من اللامحل الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة. هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة، اللحظة التى غدا فيها كل شىء، فى غيبة المركز أو الأصل، خطابا - شريطة أن نوافق على هذه الكلمة - أعنى عندما أصبح كل شىء نسقاً، لا يحضر فيه المدلول المركزى الأصلى أو المتعالى خارج نسق الاختلافات، ويجاوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية.

متى وكيف وقع هذا التخلي عن المركز *decentring*، هذه الفكرة عن بنائية البنية؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك، فمما لا شك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التي نحيها، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله. ومع ذلك، إذا رغبتم أن أقدم نوعاً من الإشارة باختيار اسم أو اسمين، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخلي عن المركز في خطابهم إلى أعلى درجة من الجزرية في تشكيله، فمن المحتمل أن أستشهد بنقد نيتشه للميتافيزيقا، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية، تلك التي استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة (علامة دون حقيقة حاضرة). وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتي. وأكثر من ذلك جذرية تدمير هيدجر للميتافيزيقا واللاهوت الفوقى *onto theology* لاحتمية الوجود من حيث هو حضور. ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلاتها واقعة في شراك نوع من الدائرة. هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وتدمير الميتافيزيقا، حيث لا معنى للهجوم على الميتافيزيقا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقا. فليس لدينا لغة - ولا نحو ولا مفردات - بمنأى عن هذا التاريخ، لا نستطيع أن نتلفظ بقضية تدميرية واحدة ولا أن ننزلق فعليا إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتخذه تحديدا. وإذا التقطنا مثالا واحداً من بين العديد من الأمثلة، فإن ميتافيزيقا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة. ولكن منذ اللحظة التي يرغب المرء فيها في أن يظهر، على نحو ما ذهب منذ لحظة خلت، إنه ما من مدلول متعال أو متميز، وإن مجال الدلالة أو



تفاعلها لا حدود لهما، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها، وهو ما لا يمكن القيام به تحديداً، ذلك لأن دلالة «علامة» تفهم دائماً، وتتحدد في معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول، دال يختلف عن مدلوله. وإذا محاذ أحد الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول، فإن كلمة الدال نفسها هي التي يتحتم التخلي عنها بوصفها مفهوماً ميتافيزيقياً. وعندما يقول ليثي شتراوس في تقديمه لكتاب (المطهو والنبي): "إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمعقول بواسطة وضع (نفسه)، منذ البداية، على مستوى العلامات، فإن ضرورة فعله، وقوته وصحته لا يمكن أن تنسينا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمعقول. إن مفهوم العلامة يحتمل هذا التعارض، من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه. ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة، ولا يمكن أن نتخلي عن هذا التورط في الميتافيزيقي دون التخلي، بالمثل، عن النقد الذي نوجهه إلى هذا التورط، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) في الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايرين الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول، الأول هو السبيل القديم (الكلاسي) الذي يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله، مما يعنى القول، جوهرياً، إخضاع العلامة للفكر، والثاني هو السبيل الذي نستخدمه هنا في مواجهة الأول، ويقوم على أن نضع موضع المسألة النسق الذي يؤدي فيه الاختزال السابق وظيفته، حيث المقام الأول للتعارض بين المحسوس والمعقول. وتمثل المفارقة في أن الاختزال الميتافيزيقي للعلامة احتاج إلى التعارض الذي كان يختزله؛

فالتعارض جزء من نسق، جنباً إلى جنب الاختزال. وما نقوله هنا عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا وجمالها، خصوصاً الخطاب عن «البنية». ولكن ثمة سبلا عدة للوقوع فى شراك هذه الدائرة، وكلها سانحة تقريباً ، وتجريبية إلى حد ما، ومنظمة نوعاً، وقرينة الصلة إلى حد ما، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة. هذه الاختلافات هى التى تفسر تعدد الخطابات التدميرية والخلاف بين من صنعوها؛ ففي داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال. وما دامت هذه المفاهيم ليست عناصر أو ذرات؛ لأنها مأخوذة فى تركيب Syntax وفى نسق System، فإن كل استعارة لأحدها تجر معها كل الميتافيزيقا. هذا هو ما أعان هؤلاء المدمرين على تدمير بعضهم البعض، فنظر هيدجر إلى نيتشه، على سبيل المثال، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصرامته، على أنه أنموذج لسوء طوية وبناء خاطئ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين. ويمكن للمرء أن يفعل الأمر نفسه مع هيدجر ذاته، أو فرويد، أو غيرهما؛ فليست هناك ممارسة أكثر من تلك انتشاراً اليوم.

ما مدى موازنة هذا المخطط الشكلى عندما نعود إلى ما يسمى «العلوم الإنسانية»؟ ولعل أحدها، وهو علم السلالات «الإثنولوجيا»، يحتل مكاناً متميزاً. وفى الحقيقة، للمرء أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علماً إلا فى اللحظة التى ظن فيها التخلّى عن المركز، اللحظة التى كانت الثقافة الأوروبية - ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها - قد انتزعت من موضعها، وأبعدت عن محلها، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع. هذه اللحظة، فى المقام الأول،

ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك. ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة *ethnocentrism* - شرط علم السلالات نفسه - كان معاصرا تاريخيا ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا، فكلاهما ينتمى إلى العصر نفسه.

وتظهر الإثنولوجيا فى عنصر الخطاب، شأنها فى ذلك شأن أى علم. وهى ابتداء علم أوروبى يستخدم مفاهيم تقليدية، مهما كان مدى مناهضتها لهذه التقليدية، ومن ثم، فإن عالم الإثنولوجيا، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد - فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه - يتقبل فى خطابه المقدمات المنطقية لنزعة مركزية السلالة، فى اللحظة نفسها التى يشتغل فيها بشجبها. هذه الضرورة غير قابلة للاختزال، فهى ليست مصادفة تاريخية، وعلينا أن نتأمل بدقة بالغة كل ماتنتوى عليه. ولكن إذا لم يكن ممكنا لأحد أن يتحاشى هذا الأمر، وإذا لم يكن أحد مسئولا عن الاستسلام لها، مهما كانت ضالة ذلك، فإن الأمر لا يعنى أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع.

إن نوعية خطاب ما و ثراءه يمكن قياسهما بالمقياس النقدى الصارم نفسه، الذى تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة. والمسألة، هنا، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية، ومسألة مسئولية نقدية للخطاب، إن المسألة هى أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب الذى يستعير من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه، وهى مشكلة اقتصاد وإستراتيجية.

إذا مضينا، الآن، في الإفادة من فحص نصوص ليفي شتراوس، بوصفها مثالا، فإن ذلك لا يرجع إلى المكانة المتميزة للإثنولوجيا في العلوم الإنسانية فحسب، ولا إلى أن فكر ليفي شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظري المعاصر، بل يرجع - قبل كل شيء - إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص في عمل ليفي شتراوس، وأن مذهباً بعينه يتم تنقيحه، وتحديداً على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة النقدية في العلوم الإنسانية.

لكي نتتبع هذه الحركة في نص ليفي شتراوس، ودعوني أختار خيطاً نهتدي به من بين خيوط عديدة، وهو التعارض بين: الطبيعة/ والثقافة. ورغم نصارة هذا التعارض وتألقه الظاهري، فإنه عريق في الفلسفة، بل سابق على أفلاطون وقديم قدم السوفسطائيين على الأقل. ومنذ أن تم تقرير هذا التعارض (طبيعة/ ناموس طبيعة/ صنع) وهو يأتى إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع «الطبيعة» في علاقة تعارض مع القانون، والمؤسسة، والفن، وبالمثل مع الحرية، والمواضعة، والتاريخ، والمجتمع، والفكر، وما إلى ذلك. ولقد شعر ليفي شتراوس، منذ بدايات مساعاه، ومنذ كتابه الأول (الأبنية الأولية للقرابة)، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه في الوقت نفسه. فهو يبدأ في (الأبنية الأولية للقرابة) من هذه البديهية أو التعريف: أن ما ينتمى إلى الطبيعة مما هو عام universal وعفوى، لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أى معيار محدد. وما ينتمى إلى الثقافة، من ناحية أخرى، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة

للمجتمع، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى. هذان التعريفان من نمط تقليدي، ولكن ليقى شتراوس، الذي كان قد بدأ في الصفحات الأولى نفسها من (الأبنية الأولية للقرابة)، في إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة، يواجه ما يسميه خزيًا *a scandal*، يقصد شيئاً لا يسوغ التعارض «الطبيعية/الثقافة» الذي نقبله، والذي يبدو أنه يتطلب محمولات *Predicates* الطبيعة والثقافة على السواء. وفي الوقت نفسه، هذا الخزي هو تحريم سفاح المحارم، وتحريم سفاح المحارم عام، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة. ولكنه تحريم بالمثل، نسق من المعايير والنواهي، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة.

«دعنا نفترض لذلك أن كل شيء عام في الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية، وأن كل شيء يخضع لمعيار ينتمي إلى الثقافة، ويطرح خصال النسبي والخاص. وعندئذ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة، أو - بالأحرى - مجموعة من الحقائق التي، في ضوء التعريفين السابقين، وليست بعيدة عن أن تبدو خزيا: تحريم سفاح المحارم يقدم، دون أي لبس ويصل وصلًا سرمديا، الخاصيتين اللتين نتعرف فيهما الخصائص المتعارضة للنظامين المتقابلين. إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة، ولكنها قاعدة تمتلك، دون كل القواعد الاجتماعية، خاصية عامة في الوقت نفسه» (ص ٩).

ومن الواضح أنه لا يوجد خزي إلا في داخل نسق المفاهيم الذي يستلزم الاختلاف بين الطبيعة والثقافة. وليقى شتراوس، على هذا النحو،

يضع نفسه، فى بداية معالجته واقعة سفاح المحارم، فى وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف - الذى افترض دائما أنه واضح بذاته - باطلا أو محل خلاف؛ ذلك لأنه، منذ اللحظة التى لا يفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة / الطبيعة، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية، نقطة معتمدة داخل شبكة من دلالات شفافة، إن تحريم سفاح المحارم لا يغدو خزيا يقابله الإنسان أو يصطدم به فى مجال المفاهيم التقليدية، إنه شىء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع، ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطا لإمكان هذه المفاهيم. ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصياغة الفلسفية للمفاهيم، التى تصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/الثقافة، قد صُممت لى تترك فى مجال ما لا يقبل التفكير، الشىء نفسه الذى يجعل من هذه العملية ممكنة: أصل تحريم سفاح المحارم.

لقد تناولتُ هذا المثال تناولا خاطفا، لا لشيء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل فى داخلها ضرورة نقدها. ويمكن النهوض بهذا النقد عبر مسارين، فى «أسلوبين»؛ إذ يمكن للمرء، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة، أن يسائل تاريخ هذه المفاهيم مسالة صارمة، وذلك هو الفعل الأول. ولن تكون مثل هذه المسالة التاريخية والمنظمة فعلاً لغويا (فيلولوجيا) أو فلسفيا بالمعنى التقليدى لهاتين الكلمتين؛ فحين يهتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوجى أو المؤرخ التقليدى للفلسفة. ورغم المظاهر، يمكن أن يكون ذلك هو السبيل الأكثر جسارة لبدايات

الخطو إلى خارج الفلسفة. والخطو «خارج الفلسفة» أصعب فى تصوّره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت طويل فى طمأنينة مختالة، والذين يزدربون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذى يدعون انفصالهم عنه.

لكى نتجنب الأثر الذى يمكن أن يكون مجديا للسبيل الأول، فإن الاختيار الثانى- الذى أشعر أنه أكثر تجاوبا مع الطريقة التى يختارها ليفى شتراوس- يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة فى مجال الاكتشاف التجريبي، مع تعرية محدودية جوانبها المختلفة فى الوقت نفسه، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة، ولكن من غير أن ننسب إليها قيمة الحقيقة، ودون معنى صارم، بحيث يكون هناك استعداد للتخلى عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً. وفى الوقت نفسه، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم، واستخدامها لتدمير الآلة MACHINE القديمة التى تنتمى إليها هذه المفاهيم، والتى هى أجزاء لها فى الوقت نفسه. هكذا، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها. ويظن ليفى شتراوس أنه يمكن بهذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات. يمكن للمرء تقريبا القول إن ذلك هو الإيجاب الأولى Première affirmation لليفى شتراوس؛ فالكلمات الأولى فى (الابنية الأولية للقرابة) هى: «يبدأ المرء فى فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع (ونحن أميل اليوم إلى القول: حالة الطبيعة وحالة الثقافة) فى الوقت الذى يفتقر فيه إلى أية دلالة تاريخية مقبولة، يقدم

قيمة تبرر كل التبرير استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث؛ قيمتها بوصفها أداة منهجية».

ويظل ليقي شتراوس دائما مخلصاً لهذا المقصد المزدوج: أن يحفظ - بوصفه أداة - ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه:

فمن ناحية، يستمر، فعلا، في تفنيد قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة؛ إذ بعد مضي أكثر من ثلاثة عشر عاماً على كتاب (الأبنية الأولية للقرابة) *Les Structures élémentaires de la parenté*، يكرر كتاب (العقل الوحشي) *La pensée Sauvage* تكراراً أميناً أصداء النص الذي سبق اقتباسه. إن التعارض بين الطبيعة والثقافة، الذي سبق أن ألححت عليه، يبدو اليوم على أنه يقدم قيمة، هي قيمة منهجية قبل كل شيء. وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلاقيمتها «الأنطولوجية» (إن جاز لنا القول، ما لم نشكك في هذا المصطلح):

« لا يكفي أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات مخصصة؛ فإن هذا السعى الأول يمهّد الطريق لمساعي أخرى.. تقع في نطاق العلوم الدقيقة والطبيعية: إعادة إدماج الثقافة في الطبيعة، وأخيراً، إعادة إدماج الحياة في الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية» (ص ٢٢٧).

ومن ناحية أخرى، وفي كتاب «العقل الوحشي» نفسه، يقدم ليقي شتراوس فيما يسميه «الموافة» *bricolage*، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج. الموالف *bricoleur* فيما يقول ليقي شتراوس «هو الشخص



الذى يستخدم الوسائل المتاحة»، أى الأدوات التى يجدها طوع يمينه،  
والتى هى اللغة الموجودة بالفعل، والتى لم تدركها عين من قبل  
لاستخدامها فيما تستخدم له، والتى يحاول المرء بالإصابة والخطأ  
تكييفها، دون أن يتردد، فى تغييرها حين يبدو الأمر ضروريا، أو يحاول  
المرء تجربة العديد منها فى وقت واحد، حتى لو كان شكلها وأصلها  
متغيرين فى الخواص... وهلم جرا. وعلى هذا الأساس، فهناك نقد للغة  
فى شكل موالفة *bricolage*، وقد أصبح من الممكن القول إن الموالفة هى  
اللغة النقدية نفسها. وأنا أكرر فى المقال الذى كتبه ج. چينيت عن  
«البنوية والنقد الأدبى»، والذى نشر تكريما لليفى شتراوس فى عدد  
خاص من أعداد مجلة (القوس) *L'arc* (عدد ٢٦، ١٩٦٥) حيث يقرر أن  
تحليل الموالفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة، و«النقد الأدبى»  
بخاصة. (أعاد كتابته فى «صور»، منشورات *Seuil*، ص ١٤٥).

إذا سمى المرء ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريبا  
أو متهدم موالفة، فيجب القول إن كل خطاب هو موالفة. إن المهندس  
الذى يضعه ليفى شتراوس فى تعارض مع الموالف *bricoleur*، يجب أن  
يكون هو الذى يبنى الوحدة الشاملة للغة، وتراكيبه، ومعجمه. ولكن  
المهندس، بهذا المعنى، أسطورة. فالذات التى يفترض أنها الأصل المطلق  
لخطابها الخاص، والمفترض أنها تبنى هذا الخطاب «من لا شئ» و«من  
الخامة كلها»، تكون خالقة للفعل على هذا النحو، أى الفعل نفسه، ولذلك،  
فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال الموالفة إنما هى  
فكرة لاهوتية (ثيولوجية)، وحيث إن ليفى شتراوس يخبرنا، فى موضع  
آخر، أن الموالفة شعرية أسطورية، فمن المحتمل أن يغدو المهندس

أسطورة أنتجها الموالف. ومنذ اللحظة التي نتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس، والاعتقاد في خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخي المتلقى، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناهٍ مقيد بموالة بعينها، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع الموالف، فإن فكرة الموالة نفسها، عندئذ، تغبو مهددة، إذ يتفكك الاختلاف الذي تتخذ معناها منه.

ويفضى بنا ذلك إلى الخيط الثانى الذى يمكن أن يهديننا فيما يحل هنا.

إن ليثى شتراوس لا يصف الموالة بوصفها نشاطا فكريا، بل بوصفها نشاطاً أسطوريا شعريا. ويقرأ المرء فى (العقل الوحشى):

«إن التأمل الأسطوري كالموالة على المستوى التقنى، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة، غير متوقعة، على المستوى الفكرى. والعكس صحيح فى الوقت نفسه، فالخاصية الأسطورية الشعرية للموالة يتم التنويه بها غالبا» (ص ٢٦).

ولكن ليس المسعى المتميز لليثى شتراوس، ببساطة ، أنه يقدم، خاصة فى أحدث أبحاثه، علماً بنيويا أو معرفة بالأساطير والنشاط المنهجي. إن مسعاه يبدو بالمثل - وقد أقول منذ البداية - فى الوضع نفسه الذى يعزوه إلى خطابه الخاص عن الأساطير إلى ما يسميه «أسطورياته». هنا، ينعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه وينقد نفسه بنفسه. ومن الواضح أن هذه اللحظة، هذه الحقبة النقدية، ذات صلة بكل

اللغات التى تشترك فى مجال العلوم الإنسانية. ماذا يقول ليفى شتراوس عن أسطوريته؟ خلال هذا الذى يقوله نعيد اكتشاف الميزة الخاصة بالمؤلفة. وبالفعل، فما يبدو باهرا إلى أبعد حد فى هذا السعى النقدى وراء وضع جديد للخطاب هو التخلّى المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre، أو إلى ذات Subject، أو إلى مرجع reference متميز، أو إلى منشأ Origine، أو إلى أى أصل مطلق archie. ويمكن تتبع موضوع (تيمة) هذا التخلّى عن المركز من خلال كل «مفتتح» كتابه الأخير (المطهو والنبي)، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة، ليس غير، فى هذا «المفتتح».

أولا: يقر ليفى شتراوس أن أسطورة البورورو التى يستخدمها فى كتابه بوصفها «الأسطورة - المرجع» لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة؛ فالاسم خادع، واستخدام الأسطورة غير سليم، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير.

«فى الواقع، إن أسطورة البورورو Bororo التى نخصها منذ الآن باسم الأسطورة - المرجع، كما سأحاول أن أوضح، ليست سوى تحويل قسرى على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة فى المجتمع نفسه، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر. ومن ثم، يحق لى أن أختار - نقطة لاتلاقى - أية أسطورة تمثل المجموعة. ومن هذا المنظور، فإن الاهتمام بالأسطورة - المرجع لا يعتمد على خاصيتها النمطية، ولكن - بالأحرى - على وضعها غير القياسى وسط المجموعة» (ص ١٠).

ثانيا: ليست هناك وحدة أو مصدر مطلق للأسطورة. إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائما من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداء. إن كل شيء يبدأ بالبنية أو التشكل أو العلاقة. والخطاب الدائر حول هذه البنية التي لا مركز لها، أى الأسطورة، هو نفسه خطاب بلا ذات أو مركز مطلق. ولكى لا نخترل التغير فى شكل وحركة الأسطورة، فلا بد من تجنب العنف الذى يكمن فى تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز. ولذلك، يغدو ضروريا، فى هذا السياق، أن نمتنع عن الخطاب العلمى أو الفلسفى، وأن نتخلى عن النظام المعرفى L'épistémè الذى يتطلب العودة، والذى هو المطلب المطلق للعودة إلى المصدر، وإلى المركز، وإلى الأساس، وإلى المبدأ، وما إلى ذلك. وبخلاف الخطاب المعرفى، فإن الخطاب البنىوى عن الأساطير، الخطاب الأسطورى المنطقى، عليه، أن يكون له شكل ما يتحدث عنه، هذا ما يقوله ليفى شتراوس فى (المطهو والنثى) *Mythologique, I. Le Cru et Cuit*، حيث أود أن أقتبس منه فقرة طويلة متميزة:

«فعليا، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتى فى تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية لحلها؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للتحليل الأسطورى، ولا وحدة سرديّة يمكن الإمساك بها فى نهاية عمل التفكير. إن الموضوعات «التيّما» تتضاعف إلى ما لا نهاية. وعندما نعتقد أننا فكّنا بعضها من البعض، وأبقيناها منفصلة، فإننا نكتشف أنها تتجميع مرة أخرى، مستجيبة إلى إغراء

روابط غير متوقعة. ويترتب على ذلك أن وحدة الأسطورة هي وحدة متحيزة ومسقطه، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط، فهي ظاهرة تخيلية يتضمنها مسعى التفسير. ودورها أن تعطى شكلا تركيبيا للأسطورة، وتعمق انحلالها إلى فوضى من النقائض، وبذلك، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية *anaclastic*، مستخدمين هذا المصطلح القديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه، علم يتيح فى تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنبا إلى جنب الإشعاعات المنكسرة. ولكن، على النقيض من التأمل الفلسفى، الذى يدعى العودة إلى مصدره، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليست لها بؤرة فعلية... كان على مشروعى، بإيجازه البالغ وطوله البالغ، فى حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للفكر الأسطورى، أن يذعن إلى مطالبه، وأن يحترم إيقاعه. وهكذا، يغدو هذا الكتاب عن الأساطير، بطريقته، أسطورة.

يتكرر هذا التاكيد بعد ذلك بقليل (فى ص ٢٠):

«ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان (شفرات النظام الأول هى التى تتكون منها اللغة) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير. و ذلك هو السبب فى أننا نكون على

صواب عندما نعد الكتاب أسطورة: أسطورة علم الأساطير، على نحو ما».

هذا الغياب لأى مركز فعلى أو ثابت فى خطاب الأساطير أو علمها، يبرر تبريراً واضحاً الأنموذج الموسيقى الذى اختاره ليقي شتراوس فى تأليف الكتاب، فغياب المركز، هنا، غياب للذات وغياب للمؤلف:

«هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقى كأنهما قائدا أوركسترا، المستمعون إليهما مؤدون صامتون. وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الحقيقية للعمل، فتجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان فى مواجهة موضوعات افتراضية ظلالها وحدها هى الفعلية.. الأساطير بلا مؤلفين» (ص ٢٥).

وهكذا، فى هذه النقطة، تتخذ الموالفة الإثنوجرافية لنفسها، عمداً، وظيفة أسطورية شعرية. ولكن بالمنطق نفسه، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفى أو المعرفى للمركز يبدو أسطورياً، أى بوصفه وهما تاريخياً.

ومع ذلك، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليقي شتراوس، فإننا لا نستطيع تجاهل مخاطره، فإذا كان علم الأساطير أسطورى التشكل، فهل تتكافأ كل الخطابات عن الأساطير؟ وهل يكون علينا التخلّى عن أى مطلب معرفى يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة

من الخطاب عن الأسطورة؟ ذلك سؤال تقليدي، ولكنه حتمي. وليست هناك إجابة عنه - ولا أعتقد أن ليفي شتراوس يجيب - ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفي *Philosophème* أو المكون النظري *Théorème*، من ناحية، والمكون الأسطوري *Mythème* أو المكون الأسطوري الشعري *Mythopoème*، من ناحية أخرى، غير مطروحة صراحة. وليست تلك مشكلة صغيرة؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة، فإننا ندين أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك في داخل الحقل الفلسفي. وسوف تغدو النزعة التجريبية *empiricism* هي الجنس الذي تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له. وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من السذاجة الفلسفية. ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر: مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك. وما أريد تأكيده، تماما، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة (التي تنحدر إلى تفلسف سقيم) بل على المضى في قراءة الفلاسفة بطريقة معينة. إن الخطر الذي أتحدث عنه، دائما، هو ما يفترضه ليفي شتراوس، وهو نفسه ثمرة مسعاه. لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هي المولد الذي تتولد عنه كل الأخطاء التي تهدد الخطاب الذي يستمر، كما يحدث في حالة ليفي شتراوس على وجه الخصوص، في رغبته أن يكون خطابا علميا. وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والموافاة في العمق، فقد ننتهي سريعا إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماما، من حيث العلاقة بوضع الخطاب في علم الإثنوجرافيا البنيوية، فمن ناحية تدعى البنيوية، بحق، أنها نقد للنزعة التجريبية. ولكن ليس هناك،

فى الوقت نفسه، كتاب واحد أو دراسة من دراسات لىشى شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالا تجريبيا يمكن إكماله أو نقضه بواسطة معلومات جديدة. ودائما يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التى تخضع لالليل التجربة. ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة -Postulation المزوجة. ودعونى أرجع مرة أخرى، إلى مفتتح (المطهو والنبي) حيث يبدو واضحا أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها، هنا، مسألة لغة على لغة:

«إن النقاد الذين يؤخذوننى على عدم البدء بعمل إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا، قبل تحليل هذه الأساطير، يقعون فى لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها. فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب، ولا ينغلق هذا المجموع قط، شريطة أن لا ينقرض هذا الشعب فيزيقيا أو أخلاقيا. ولذلك فمثل هذا النقد يساوى توبيخ اللغوى على كتابة قواعد اللغة دون تسجيل الوحدة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة، وبدون معرفة التبادلات اللفظية التى تبقى ما ظلت اللغة باقية، إذ تثبت التجربة أن عددا قليلا من الجمل يختار على نحو عشوائى، يتيح للغوى أن يضع قواعد اللغة التى يدرسها، بل إن النحو الجزئى أو التخطيط للنحو يقدم كلاما معارف قيمة فى حالة اللغات المعروفة.



ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظريا عن الأحداث كي تصبح ظاهرة، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التي توجه توليد هذه الأحداث. وتركيب أساطير جنوب أمريكا هي، تحديدا، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته. وإذا ظهرت نصوص جديدة تثرى الخطاب الأسطوري، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا، أو تعديل النهج الذي تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها، فرصة لنبد بعض هذه القواعد، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة. ولكن المطالبة بخطاب أسطوري شامل لا يمكن بأي حال أن تكون مأخذاً علينا. فقد رأينا مثل هذا المطلب لا معنى له» (ص ١٥-١٦).

ولذلك يحدد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلا فائدة مرة، وأخرى على أنه مستحيل. وينتج ذلك، بالقطع، عن أن هناك نهجين في إدراك محدودية التوحيد الشامل. وأؤكد، مرة أخرى، أن هذين التحديدين يشتركان في الوجود، على نحو ضمني، في خطابات ليقي شتراوس. ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة في الأسلوب الكلاسي؛ حيث يشير المرء إلى المسعى التجريبي لذات أو لخطاب محدود لا جدوى منه، ويبحث لاهث عن ثراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه. وهناك الكثير من الكلام في ذلك، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء. ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر، ليس من وجهة نظر مفهوم اللعب. وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أي معنى، فإن ذلك ليس

بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب محدود، ولكن لأن طبيعة الحقل - أعنى اللغة واللغة المحدودة - تستبعد التوحيد الشامل، هذا الحقل هو حقل لعب فى حقيقة الأمر، مما يعنى القول إنه حقل استبدالات محدودة فى مجموع محدود مغلق. ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات اللامحدودة لا لشيء إلا لأنه محدود، أى أنه بدل أن يكون حقلاً لا ينضب، كما فى الفرضية التقليدية، وبدل أن يكون غاية فى الاتساع، يظل هناك شيء مفقود منه: مركز ينهى ويؤسس لعب الاستبدالات. يمكن للمرء أن يقول - مستخدماً استخداماً صارماً تلك الكلمة التى تنطمس دائماً دلالتها الفضائحية فى الفرنسية - إن هذه الحركة من اللعب التى يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هى حركة إكمال. ولا يستطيع المرء تحديد المركز، وإنهاء التوحيد الشامل، ذلك أن العلامة التى تحل مكان المركز أو التى تكمله والتى تأخذ مكانه فى غيابه، هذه العلاقة تضيف نفسها، أو تقع بالإضافة مرات ومرات، بوصفها تكملة **Supplement**. إن حركة الدلالة تضيف شيئاً، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائماً، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة؛ لأنها تؤدى وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول. ورغم أن ليفى شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالى **Supplementary** - ما أفعله فى هذا المقام من تأكيد اتجاهين مركّبين فى المعنى على نحو غريب - فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين فى (مقدمة إلى أعمال مارسيل موس **Marcel Mauss**) فى النقطة التى يتحدث فيها عن «وفرة الدال فى علاقته بالمدلولات التى يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة»:

«فى السعى إلى فهم العالم، ويسبب ذلك، كان فى طوع يمين الإنسان دائما دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزى التى تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة. هذا التوزيع للحصة الإكمالية *ration supplémentaire* - لو جاز وصفه بذلك - ضرورى تماما لكى يمكن، إجمالاً، أن يظل الدال المتاح، والدلول المرصود فى علاقة الإكمال بينهما *Complémentarité* التى هى بالذات شرط استخدام الفكر الزمضى».

ولا شك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هى أصل المعدل الإحصائى *ratio* نفسه. وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن يذكر ليفى شتراوس «هذا الدال العائم الذى هو حق العبودية لكل فكر محدود»:

«بكلمات أخرى - ولنتخذ هانيا مما أتركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها - فإننا نرى فى المانا *mana*، والواكون *wakon*، والأوراندا *Oranda*، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه، التعبير الواعى عن وظيفة دلالية، يورها أن تتيج للفكر الرمضى أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها. بهذه الطريقة، نشرح التناقضات التى لا تنحل فى الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح... ونشرح فى الوقت نفسه

القوة والفعل، الكيف والحالة، الاسم والفعل، المجرد وللحسوس، الكلى الوجود والمتمركز فى محل. والواقع أن المانا *mana* هى كل هذه الأشياء بالفعل. ولكن أليس، تحديداً بسبب أن المانا ليست شيئاً من ذلك: هل هى شكل بسيط أو رمز خالص لو شئنا الدقة، وهى إذن قابلة لأن تتشحن بأى نوع من المحتوى الرمزي؟ وفى نسق الرموز الذى تؤسسه كل الكونيات *Cosmologies* يمكن للمانا، تماماً، أن تكون قيمتها الرمزية صفراً، مما يعنى القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزي الإكمالي بما يكون المدلول مشحوناً به فعلاً، ولكن الذى لا يقبل أى قيمة مطلوبة إلا بشرط أن تطلق هذه القيمة جزءاً من الذخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة *a group-term* كما يذهب علماء الصوتيات التطبيقية».

ويضيف ليفى شتراوس ملاحظة مؤداها:

«انقاد اللغويون إلى صياغة فرضيات من هذا النمط. على سبيل المثال القونيم صفر يعارض كل القونيمات الأخرى فى الفرنسية، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولا قيمة صوتية (فونوطيقية) مطردة. وعلى العكس، فإن الوظيفة الصحيحة للقونيم الصفر هى معارضة غياب القونيم» [ياكوبسون و ج. لوتز، (ملاحظات على الأنماط القونيمية الفرنسية)، مجلة (الكلمة)، جزء ٥٠، عدد ٢، أغسطس ١٩٤٩، ص ١٥٥]،

وبالمثل فإننا إذا خططنا للمفهوم الذى أقررته هنا،  
يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل «المانا» هى أن  
تعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة  
خاصة» (ص ١ والملاحظة).

وهكذا، فإن وفرة الدال، وخاصيته الإكمالية، أمر ناتج عن  
محدودية، أغنى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته.

يمكن أن يفهم، الآن، سبب أهمية مفهوم اللعب فى نص ليقى  
شتراوس. إن إشاراته إلى كل ألوان الألعاب، خصوصاً الروليت، متكررة  
على نحو لافت، خصوصاً فى كتبت (محادثات) و(الغرق والتاريخ)  
و(العقل الوحشى). هذه الإشارات إلى اللعب هى، دائماً، مكتنفة بالتوتر.

وهى فى توتر مع التاريخ أولاً. وتلك مشكلة تقليدية، أصبحت  
اعتراضاتها بالية ومستهلكة. وأشار إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة.  
عندما يختزل ليقى شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يستأهل  
مفهوماً متواطئاً، يوماً، مع الميتافيزيقا الغائية والكونية (الإسكاتولوجية):  
بكلمات أخرى، متواطئ - على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التى  
وقر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها. إن موضوعاتية thematic  
النزعة التاريخية - رغم ما يبدو عليها من أنها الوافد المتأخر فى الفلسفة  
- كان يستلزمها، دائماً، تحديد الوجود بوصفه حضوراً. وسواء  
استخدمنا فقه اللغة التاريخى (الإيتمولوجيا) أو لم نستخدمه، ورغم  
الخصومة القديمة التى أقامت التعارض بين دالتي النظام المعرفى  
(الإبستيميا) والتاريخ (historia). فيمكن الإبانة عن أن النظام المعرفى  
يتسبب دائماً فى التاريخ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائماً،

بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التي تتجه إلى تملك الحقيقة في الحضور وحضور الذات، وتتجه إلى المعرفة في وعى بالذات.

لقد فهم علم التاريخ، دائما، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ، أى بوصفه تحولا بين حضورين. ولكن إذا كان من المقبول الشك في هذا المفهوم للتاريخ، فهناك خطر التقهقر إلى نزعة لاتاريخية ahistoricism من نمط كلاسي حين يختزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التي أشير إليها هنا، مما يعنى القول بالتقهقر في لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا. والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها. وعلى نحو أكثر عيانا، فإن علينا أن نقر بأن احترام البنائية، في أعمال ليفي شتراوس، احترام الأصالة الداخلية للبنية، يفرض تحييد الزمان والتاريخ.

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصلي، على سبيل المثال، ينتج، دائما، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها، وأصلها، وسببها؛ فذلك هو شرط التعيين البنائي لهذه البنية. ولذلك، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البنيوي إلا بأن يغفل في لحظة هذا الوصف نفسها، أوضاعه الماضية: بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من بنية إلى أخرى، ويضع التاريخ بين قوسين. ولا غنى عن مفهومي المصادفة والانقطاع في هذه اللحظة البنيوية. والواقع أن ليفي شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين حين يتناول، على سبيل المثال، بنية الأبنية، اللغة التي يقول عنها، (في تقييم أعمال مارسيل موس) إنها «لا يمكن أن تولد إلا فجأة في اقتلاع رهيب».

«أيا كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها في مجال الحياة الحيوانية، فإنها لا يمكن أن تولد إلا فجأة في اقتلاع رهيب. إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء في الدلالة على نحو تدريجي. ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشيء إلى مرحلة يكتسب فيها كل شيء معنى، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ما هو ، بالأحرى، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس».

هذا الموقف لم يمنع ليفي شتراوس من الاعتراف ببطء عملية النضج، والكدح المستمر للتحويلات الوقائية، والتاريخ (ومثال ذلك في كتابه "العرق والتاريخ")، ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو، وهوسرل، و«أن يتخلص من كل الوقائع» في اللحظة التي يرغب فيها استرداد تعيين بنية ما. فهو، مثل روسو، لابد له من أن يدرك، دائما، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة - انقلاب من الطبيعة في الطبيعة، انقطاع طبيعي للسياق الطبيعي، انحراف عن الطبيعة.

وإلى جانب توتر اللعب مع التاريخ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور. اللعب هو تمزيق الحضور، وحضور عنصر هو، دائما إشارة دالة استبدالية منقوشة في نظام الاختلافات وحركة سلسلة. اللعب، دائما تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جنزيا، إذ يجب التفكير في اللعب قبل التفكير في بديل الحضور والغياب، ويجب إدراك الوجود being بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ

بإمكان اللعب وليس العكس. لو أن ليقى شتراوس، أفضل من أى واحد غيره، جلب إلى الضوء لعب التكرار وتكرار اللعب، فإن المرء لن يدرك فى عمله نوعاً من أخلاق الحضور، أخلاق الحنين إلى الأصول، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية، لنقاء الحضور وحضور الذات فى الكلام، أخلاق حنين، بل حتى البندامة التى يطرحها على أنها الدافع لمشروعه الأنثولوجى، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة، المجتمعات المثالية فى عينيه. وهذه النصوص معروفة.

من حيث هو انعطافة إلى حضور، ضائع أو مستحيل، لغياب الأصل، فإن هذا التوجه البنىوى إلى موضوع الآنية *Immediateness* المكسورة إنما هو الوجه الحزين، السليم، الحينى، النينى، الوجه الروسوى (نسبة إلى جان جاك روسو) للتفكير فى اللعب، ووجه الآخر مفهوم الإيجاب *affirmation* عند نيتشه - الإيجاب، الفرح لعب العالم، بلا حقيقة، دون أصل، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير. وعندئذ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من مناحى آخر بالقياس إلى كونه فقداناً للمركز. ويلعب اللعبة دون حماية، ذلك لأن هناك لعباً راسخاً: مداه استبدال الأجزاء المعطاة والموجودة، الأجزاء الحاضرة. وفى المصادفة المطلقة، يدعن الإيجاب كذلك إلى اللاحتمية التواليدية، إلى المغامرة الحثلى للعرق.

هناك، إذن، تفسيران للتفسير، للبنية، للعلامة، للعب، أحدهما يسعى إلى فك شفرة، يحلم بفك شفرة حقيقة أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة، ويعيش كالمنفى ضرورة التفسير. والآخر الذى لم يعد يتجه صوب الأصل، يوجب اللعب، يحاول أن يعبر إلى ما يجاوز الإنسان



والإنسانية، ما يجاوز اسم الإنسان، اسم الكائن الذي حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا وشيولوجيا الوجود - بكلمات أخرى، خلال تاريخ تاريخه كله - حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة، إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيتشه لا يبحث فى علم (الإثنوجرافيا) - كما يرغب ليفى شتراوس عن «إلهام إنسانية جديدة» (مرة أخرى من «مقدمة: إلى أعمال مارسيل موس»).

هناك إشارات أكثر من كافية، اليوم، للإيحاء بأننا يمكن أن نترك أن هذين التفسيرين للتفسير، اللذين هما متناقضان تماما حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما فى اقتصاد غامض، يشتركان فى المجال الذى نسميه - بأسلوب إشكالى - العلوم الإنسانية.

من جانبى، ورغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرأ باختلافهما، و يؤكداه، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال، فإنى لا أومن أن هناك اليوم مسألة اختيار: أولا - لأننا هنا فى إقليم (وأقول، مؤقتا، فى إقليم من التاريخانية) تبدو فيه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص. وثانيا - لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة، وإرجاء *différence* - لأننا هذا الاختلاف *différence* الذى لا يمكن اختزاله. وهناك سؤال، سموه تاريخيا إذا شئتم، سؤال عن ما نلمحه اليوم فحسب من حمل *conception* وتكون *formation* وحبل *gestation* ومخاض *labor*. أعترف أنى أستخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال، ولكن بالنظر، أيضا، إلى أولئك الذين، فى شركة لا أستبعد نفسى منها، يرفضون النظر فى وجه ما لا يمكن تسميته، وجه الذى يدعو إلى نفسه،

وهو قادر على ذلك، من حيث هو شيء ضرورى حين تكون الولادة  
وشبكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس اللاجنس، فى  
الشكل غير المتشكل، والأخرس والناشئ والرميب للهوية: ..

## مناقشة

جان إيبوليت Jean Hyppolite:

أود ببساطة، أن أسأل دريدا الذي أعجبني عرضه ومناقشته، عن شرح لما هو، بلاشك، النقطة التقنية لمنطلق عرضه. أعنى سؤالاً عن مفهوم مركز البنية، أو ما يمكن أن يعنيه المركز. عندما أتناول، على سبيل المثال، بنية بعض المجموعات الجبرية، أين المركز؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التي تتيح لنا، بعض الشيء، أن نفهم تفاعل العناصر؟ أم المركز عناصر بعينها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة؟

سؤالى، فيما أظن، وثيق الصلة بالموضوع، مادام المرء لا يمكن أن يفكر فى البنية دون مركز، والمركز نفسه بلا بنية **destructured**، أليس كذلك؟ المركز غير مبنى.

أظن أن لدينا الكثير الذى نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان لدينا الكثير لتتعلم من العلوم الطبيعية. إنها أشبه بصورة للمشكلات التى نضعها، بدورنا، لأنفسنا. مع أينشتاين Einstein، على سبيل المثال، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبي. وفى هذا الصدد، نرى ثابتاً **Constant** يظهر ثابتاً هو مركب من فضاء - زمن، لا ينتمى إلى أى من المجريين الذين يعيشون التجربة، ولكن الذى، بطريقة ما،

يهيمن على كل التركيب. وهذه الفكرة عن الثابت، هل هي المركز؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من ذلك. إنها لم تعد تبحث عن الثابت، إنها ترى أن هناك أحداثاً، غير ممكنة نوعاً، تحدث - لفترة - بنية وثباتاً *in-variability*. هل الأمر أن كل شيء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعينها، لا تأتي من أى مؤلف أو أى يد، وتتحقق فحسب - مثل قراءة فقيرة لخطوط - بوصفها عيباً لبنية، توجد بوصفها متغيرات؟ هل ذلك هو الحال؟ هل الأمر مسألة بنية هي في صميم النمط المتأصل الذي تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزيئات الكيميائية وينظمها بطريقة بعينها، خالفاً نمطاً متأصلاً *geno-type* سوف يتحقق، نمطاً ضاع أصله في التغيرات - التحولات؟ هل هذا ما تهدف إليه؟ لأنه، فيما يتصل بي، أشعر أنى أمضى في هذا الاتجاه، وأننى أجد فى ذلك مثال - حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ - تكامل التاريخى تحت شكل حدث *event*، بالقدر الذى يغدو به ذلك بعيد الاحتمال، فى المركز نفسه من تحقق البنية، لكنى أعنى تاريخاً لم تعد لديه صلة بالتاريخ الأخرى، تاريخاً ينقد نفسه دائماً فى مسعاه الخاص، حيث الأصل مزاح، على الدوام. وأنت تعلم اللغة التى نتحدثها اليوم، بحسب اللغة، نتحدث عن أنماط متأصلة، وعن نظرية معلومات. هل يمكن لهذه العلامة أن تكون بلا معنى؟ هذا العود الأبدى، أن تفهم فى ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التى لا تحقق فيها الطبيعة تغيراً فحسب، بل تحقق المتغير الأبدى: الإنسان؟ إنه نوع من خطأ لا يتعنت أو تشويه ينتج كائناً مشوهاً دائماً، كائننا يكيّف انحراف مستديم، فمشكلة الإنسان جزء من مجال أكبر، فيه ما تريد أن تفعله، ما

تفعله بالفعل، أعنى أن فقدان المركز - وحقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية - يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذى يستغاد به الإنسان. هل هذا ما تريد أن تقول؟ أو أنك ترمي إلى شيء آخر؟ هذا سؤالى الآخر، وأعتذر لأنى أخذت حيزاً طويلاً من الوقت.

جاك ديريدا Jacques Derrida:

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات، يمكننى القول إنى على اتفاق كامل معك، ولكنك كنت تسأل سؤالاً، وأنا نفسى أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضى. ولذلك سأجيب عن سؤالك بأن أقول، أولاً، إننى أحاول، تحديداً، أن أضع نفسى فى نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضى، وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز، أن أرفض أن أقارب فكرة «اللامركز» التى لم تعد مأساة فقد المركز - هذا الحزن كلاسى. ولا أقصد القول إننى فكرت فى مقارنة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعاً من الإيجاب.

أما ما قلته عن طبيعة الإنسان من نتاج الطبيعة، فأظن أننا ناقشنا ذلك معاً من قبل. وأوافقك تماماً فى افتراض أن هذا التحيز الذى عبرت عنه، باستثناء اختيارك للكلمات، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات، كما هو الحال دائماً. أعنى بذلك أننى لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة، ذلك على الرغم من أننى لست مستعداً لتقديم بديل مجرد. وإن، فقد أصبح مفهوماً أننى لا أعرف إلى أين أمضى، وأن الكلمات التى نستخدمها لا ترضينى، وفيما عدا هذه التحفظات، فأنا على اتفاق كامل معك.

فيما يَخَصُّ الجزء الأول من سؤالك، فإن الثابت عند أينشتين ليس ثابتاً، ليس مركزاً. إنه مفهوم التغير نفسه، إنه، أخيراً، مفهوم اللعبة، بكلمات أخرى، إنه ليس مفهوماً لشيء - لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال - بل مفهوم اللعبة الذي أحاول تطويره في النهاية.

**إيبويت:**

إنه ثابت في اللعبة؟

**لريدا:**

إنه الثابت من اللعبة..

**إيبويت:**

إنه قاعدة اللعبة.

**لريدا:**

إنه قاعدة اللعبة التي لا تحكم اللعبة، قاعدة اللعبة التي لا تهيمن على اللعبة. الآن، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها، فإن علينا إيجاد شيء آخر غير كلمة قاعدة rule. وإن، فيما يتصل بالجبر، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامة - إذ شئت - محرومة من مركز. ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتي نظر. إما بوصفه مثلاً أو مثيلاً للعبة التي لا مركز لها على الإطلاق، تلك التي تحدثت عنها، أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجالاً محدوداً من موضوعات مثالية، منتجات، بالمعنى الذي يقصد إليه هوسرل، تبدأ من تاريخ، من عالم الحياة Lebenswelt، من ذات... إلخ، تؤسس، تخلق

موضوعاتها المثالية. ومن ثم، علينا أن نكون قابلين لأن نصنع استبدالات، بأن نعيد تنشيط الأصل، الذي تكون فيه الدوال التي تبو ضائعة، هي المشتقات.

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير في الجبر قديماً. ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة. أو، غير ذلك، يمكن للمرء أن يفكر في الجبر بوصفه مجالا لموضوعات مثالية، أنتجها النشاط الذي نسميه ذاتاً أو إنساناً أو تاريخاً، وهكذا، نستعيد إمكانية الجبر في مجال الفكر الكلاسي، أو غير ذلك، ننظر إليه بوصفه مرآة غير ساكنة لعالم جبري بكل معنى الكلمة.

**إيبويات:**

ما البنية إذن؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن. كيف تحدد لي البنية حتى نرى أين المركز؟

**لريدا:**

مفهوم البنية نفسه - كما قلت في مواضع أخرى - لم يعد مرضياً لوصف تلك اللعبة. كيف تحدد البنية؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز. ولكن هذا يمكن أن يكون فكراً، كما كان قديماً، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعي، أو يمكن أن يكون نقصاً، أو شيئاً يجعل «اللعبة الحر» ممكناً، بالمعنى الذي يتحدث معه المرء عن لعبة في آلة *Jeu dans la machine* ولعبة القطع *Jeu des pièces* والذي يتلقى - وذلك ما نسميه التاريخ - سلسلة تحديدات من الدوال

التي بلا مدلولات، وأخيراً، فلا يمكن وجود نوال إلا مع هذا النقص.  
لذلك، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنوية بالقطع.

ريتشارد ماكسي Richard Macksey :

قد أخرج على خطوط اللعبة hors jeu لو حاولت أن أحدد هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك في نقد الميتافيزيقا الذي تمثله نظريتك المؤقتة عن اللعبة. ومع ذلك، فقد أدهشني التعاطف الذي يمكن أن ينظر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الهائلة التي تدعونا أنت ونييتشه Nietzsche إلى تأملها. أفكر، أولاً، في الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك Eugen Fink، الفينومينولوجي «الإصلاحي» الذي تربطه بهيدجر Heidegger علاقة متضادة، فحتى في الحلقات الدراسية الباكرة التي عقدت في كريفيلد وريمون، كان يستعد لمناقشة المكانة الثانوية للعالم التصوري؛ لأنه يرى الوجود Sein والحقيقة Wahrbiet والعالم Welt بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة. مؤكداً أنه في كتابه (السؤال الأولي Vor-Fragen) وفي الفصل الأخير من كتابه عن نييتشه يحسن الفكرة الزرادشتية Zarathust عن اللعبة game بوصفها خطوة خارج (أو وراء) الفلسفة. ومن الشائق أن نقابل تصويره عن نييتشه وتصور هيدجر لنييتشه أيضاً؛ إذ يبدو لي أنك تتفق في الارتداد بالأولية الأخيرة الوجود Sein إلى الوجود Seiendes، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللافتة للنقد بعد الإنسانى لموضوعنا المعلن، وهو «العلوم الإنسانية». ذلك لأنه بالتأكيد، في «اللعبة من حيث هو رمز للعالم» Spiel als Weltsymbol فإن لعبة العالم



المتروسة هي، إلى أبعد حد، سابقة ومجهولة المصدر، سابقة فيما يتصل بالقسمة الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنساني الشخصي.

أما الشخصية الثانية فكاتب جعل المركز المتغير لشعرية القص اللعبة السردية في (ليلة إجماع)، ذلك المعماري وسجين المتاهات، خالق ببيير مينار. Pierre Menard.

لويذا:

أنت تفكر، بلا شك، في خورخي لويس بورخيس.

شارل مورازي Charles Moraze:

مجرد ملاحظة - فيما يخص الحوار الدائر في العشرين عاماً الماضية مع ليقي شتراوس حول إمكان قواعد grammar غير قواعد اللغة - أنا أكن قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليقي شتراوس في نظام قواعد الأسطوريات، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضاً للحدث event. إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث. إنها أكثر صعوبة في تأسيسها..

وأظن أننا سنبدأ في الشهور القادمة، السنوات القادمة، في أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد، أو بالأحرى، هذا الجهاز من قواعد الأحداث. فهذه القواعد تقود إلى نتائج، ويمكنني قول ذلك بالنظر إلى تجربتي الشخصية على أي حال، أقل تشاؤماً من تلك التي تشيرون إليها:

## لوسيان جولدمان Lucien Goldman :

أريد القول إنني أجد لبريدا - الذي لا أوافق على نتائج - وظيفة منشطة في الحياة الثقافية الفرنسية، ولهذا السبب أكن له التقدير. لقد قلت مرة إنه يعيد إلى ذهني نكري وصولي إلى فرنسا عام ١٩٣٤. في ذلك الوقت، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك، ولكنها كانت تطالب بملك ميروفنجي Merovingian فعلاً.

في هذه الحركة من نفى الذات أو المركز، إذا شئت، التي يحددها بريدا بطريقة متميزة، فإنه يقول، بالفعل، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع. ولكن أنت تناقض نفسك؛ أنت لا تصل إلى النهاية. أخيراً، في نقد الأسطوريات، إذا أنكرت وضع، ووجود الناقد، وضرورة قول أي شيء فانت تناقض نفسك، لأنك ستظل السيد ليقي شتراوس الذي يقول شيئاً؛ فإذا صنعت علم أساطير جديداً... حسناً، كان النقد متميزاً، ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية. ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التي أضيفت إلى النص والتي لها طابع تدميري، فإننا يمكن أن نناقش ذلك على مستوى العلم العلامة (السيمولوجيا).

ولكني أريد أن أطرح على بريدا سؤالاً: دعنا نفترض أنه بدلا من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التي تتجه إليها كل التيارات الاقتصادية، اللاعقلية والشكلية على السواء، فإن أمامك وضيقاً مختلفاً، لنقل الوضع الجدلي. ببساطة تامة، أنت تظن أن العلم شيء يصنعه الإنسان، وأن التاريخ ليس خطأ، وأن ما تسميه اللاهوت (التيولوجيا)

شيء مقبول، وذلك فى محاولة لعدم القول بأن العالم منظم، لاهوتى، وأن الكائن الإنسانى هو الذى يضع عصاه على إمكانية منح معين لكلمة تقاوم هذا المعنى، عند نقطة بعينها، فى النهاية.

وأصل أو أساس الذى كان من قبل حالة نمطية للازدواج الذى تحدث عنه (أو - فى دراسة الكتابة - الفعل الذى يسجل قبل أن يكون هناك معنى) هو شيء ندرسه اليوم، ولكننا لا نستطيع، بل حتى لا نريد، التنفيذ إليه من الداخل إلا فى الصمت، بينما نحن نريد أن نفهم - تبعاً للمنطق الذى نصوغه، والذى نحاول به، بطريقة أو بآخرى، أن نمضى أبعد - لا لنكتشف معنى أخفاه إله ما، بل لنمنح معنى لعالم، تلك وظيفة الإنسان فيه (وأكثر من ذلك فأتت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان، فإننا لا يمكن أن نكون متسقين على الإطلاق؛ ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحاً فإننا نعلم، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله، أن امرأ سيسأل: «ومن أين أتى الله؟». وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعة، فإن امرأ آخر سيسأل: «ومن أين أتت الطبيعة؟»... وهكذا). ولكننا نحن فى الداخل وفى هذا الموقف. وإذن، هل يظل هذا الموقف متناقضاً بالنسبة إليك؟

يان كوت Jan Kott:

فى وقت من الأوقات، كانت هذه العبارات لما لارميه تبدو دالة جداً: "رمية الزهر لن تلغى الصدفة أبداً". بعد هذا الدرس الذى ألقيته علينا، فليس من المستحيل القول "والصدفة لن تلغى الرمية الزهر أبداً".

بريدا:

أقول «نعم» على الفور للسيد كوت. أما بالنسبة إلى ما قاله السيد جولدمان لى، فإننى أشعر أنه قد عزل، فيما قلت، الجانب الذى أسماه تدميرياً. وأعتقد، على أى حال، أنى كنت واضحة تماماً فيما يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشيء مما قلته. لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك deconstruction التى لا علاقة لها بالتدمير، ويعنى ذلك القول أنها ببساطة مسألة (وهذه هى ضرورة النقد بالمعنى الكلاسى للكلمة) أن نكون يقظين إلى المتضمنات، إلى ترسيب اللغة التى نستخدمها، وليس ذلك تدميراً.. إنى أومن بضرورة كل شيء يتم وحتى بما تقوم به أنت، ولكن لا أرى سبباً لأن أتخلى أو أن يتخلى أى شخص عن جذرية العمل النقدي بحجة أنه يجازف بإجذاب العلم، أو الإنسانية، أو التقدم، أو أصل المعنى... إلخ. وما أومن به هو أن مجازفة الجذب والإجذاب هى، دائماً، ثمن وضوح الفكر، أما فيما يخص الحكاية الاستهلاكية، فقد كان لها وضع سيئ على؛ لأنها تحدثنى بوصفى ملكياً متطرفاً، أو «متطرفاً» كما كانوا يقولون فى موطنى منذ وقت ليس ببعيد، فى حين أن فهمى لما أفعل أكثر احتشاماً وتواضعاً وكلاسيكية.

فيما يتصل بإشارة السيد مورازى إلى قواعد الحدث، يجب هنا أن أعيد سؤاله؛ لأنى لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحدث.

سيرجى دوبروفسكى Serge Doubrovsky:

أنت دائماً تتحدث عن لا مركز. كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو على الأقل، تفهم ما الإدراك؟ لأن الإدراك هو،

تحديدا، الطريقة التي يبدو بها العالم ذا مركز لى. وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية. الآن اللغة شيء آخر مرة ثانية. إنها كما قال ميرلوبونتي Merleau-Ponty، قصدية عينية. وحين أبدأ من هذا الاستخدام للغة، بقدر ما هناك قصد للغة، فأنا أجد، حتما، مركزا مرة أخرى؛ لأنه ليس هناك «واحد» هو الذى يتكلم، ولكن «أنا». وحتى إذا اختزلت الآن، فإن عليك أن تعرج، مرة ثانية، على مفهوم القصدية الذى أعتقد أنه فى قرارة فكر كامل لا تنكره أنت، فضلا عن ذلك. ولذلك أسألك: كيف تصالح بين ذلك ومحاولاتك الراهنة؟

لريدا:

أولا أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز. إنى أعتقد أن المركز وظيفة. ليس وجودا being، أو واقعا reali-ty لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً. الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً. أنا لا أدمر الذات، أنا أعين لها موقعا (أوضاعها).

ويعنى ذلك القول أنى أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفى والعلمى لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات. إنها مسألة معرفة من أين تأتى وكيف تؤدي وظيفتها، ولذلك أحتفظ بمفهوم المركز الذى شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه، ومفهوم الذات بالمثل، وكل نسق المفاهيم التى أشرت إليها.

وما دمت قد ذكرت القصدية intentionality، فإنى أحاول ببساطة أن أنظر إلى الذين أوجدوا حركة القصدية - التى لا يمكن

فهمها فى مصطلح القصصية. أما بالنسبة إلى الإدراك، فلا بد لى من القول إنى نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية. وكنت محافظاً فى ذلك إلى أبعد حد. الآن، لا أعرف ما الإدراك، ولا أعتقد أن هناك شيئاً مثل الإدراك موجود. الإدراك، تحديداً، مفهوم، مفهوم لحدس أو معطى متأهل من الشئ نفسه، يقدم نفسه فى معناه، على نحو مستقل عن اللغة، عن نسق الإشارة. وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التى تكلمت عنها، والتى ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه. لا أعتقد أن هناك أى إدراك.

## المترجم فى سطور:

**جابر أحمد مصفون:** الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية، كان قبل ذلك رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٩٠-١٩٩٣).

حصل على الليسانس فى الآداب من قسم اللغة العربية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف (١٩٦٥)، وعُيِّن فيه معيداً، حيث حصل على الماجستير بتقدير ممتاز، فعمل مدرساً مساعداً، ثم حصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ليشغل وظيفة مدرس (١٩٧٣) ويرقى أستاذاً مساعداً، فأستاذاً للنقد الأدبى (١٩٨٣).

حاز جوائز أفضل كتاب فى الدراسات النقدية من وزارة الثقافة المصرية (١٩٨٤)، وفى الدراسات الأدبية من مؤسسة الكويت للتقدم العلمى (١٩٨٥)، وفى الدراسات الإنسانية من معرض القاهرة الدولى للكتاب (١٩٩٥)، وجائزة سلطان العويس الثقافية فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية (١٩٩٧)، كما منح الوسام الثقافى من رئيس جمهورية تونس (١٩٩٥)، ودرع رابطة المرأة العربية (٢٠٠٣).

عمل بجامعة عربية وعالمية، فى الولايات المتحدة الأمريكية، والسويد، واليمن، والكويت. وأشرف فيها على عديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الدراسات النقدية والبلاغية والتحليل النصى،

كما أشرف على تعليم اللغة العربية للأجانب فى جامعة القاهرة، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة إكستر فى إنجلترا، وفى وزارة الثقافة المصرية.

رئيس تحرير مجلة "فصول" سابقا، ومستشار تحرير مجلات: "المهد" بالأردن، و"ألف" للجامعة الأمريكية بالقاهرة، و"عالم الفكر" بالكويت، ومجلات كليات الآداب فى جامعات صنعاء واليرموك والكويت وبغداد والرياض والإمارات.

عضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب فى جريدة" لليونسكو، و"كتاب للجميع" لجامعة الدول العربية، و"المجلة العربية للعلوم الإنسانية" لجامعة الكويت. وعضو الجمعية الأدبية المصرية، واتحاد الكُتّاب، والمجلس الأعلى لرعاية الآداب - لجنة الدراسات الأدبية، وسكرتير عام الرابطة المصرية لاتحاد آسيا وإفريقيا بالقاهرة. وعضو المكتب التنفيذى ومقرر لجنة الثقافة والإعلام بالمجلس القومى للمرأة منذ تأسيسه، وعضو لجنة الآداب والدراسات اللغوية بمكتبة الإسكندرية منذ تشكيلها.

شارك فى العديد من المؤتمرات النقدية والأدبية فى مصر والعالم العربى وأوروبا وأمريكا، كما شارك فى العديد من المناقشات والتعقيبات والمجاورات والمقالات فى الإذاعة المصرية والتليفزيون، وفى الجرائد والمجلات المصرية والعربية والعالمية.



**من أهم مؤلفاته:** الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (١٩٧٤)، ومفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى (١٩٧٨)، والمرايا المتجاوزة: دراسة فى نقد طه حسين (١٩٨٣)، والتنوير يواجه الإظلام (١٩٩٢)، وزمن الرواية (١٩٩٩)، وضد التعصب (٢٠٠٠)، والرهان على المستقبل (٢٠٠٤).

**ومن أهم ترجماته:** عصر البنيوية (بغداد ١٩٨٥)، والماركسية والنقد الأدبى (الدار البيضاء ١٩٨٧)، والنظرية الأدبية المعاصرة (القاهرة ١٩٩١)، و الخيال والأسلوب والحدث (٢٠٠٥)، وغير ذلك من الدراسات والأبحاث والترجمات والمساهمات التى بلغت ٢٤ كتاباً و ٨٨ بحثاً ودراسة ومساهمة وترجمة فى مجالات علمية، أدبية ونقدية، مصرية وعربية وعالمية.

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى: حسن كامل